No. M. 170. 1

8. 11

PURCHASED FROM THE INCOME OF THE

JOSIAH H. BENTON FUND

FN315: 2.5.40 10M.

REVUE
MUSICALE,

PUBLIÉE

PAR M. FÉTIS.

TOME XI. — Vᵉ ANNÉE.
1831.

Paris.

AU BUREAU

DE L'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

ET DE LA REVUE MUSICALE,

RUE DU HELDER, N. 13.

1832

IMPRIMERIE DE E. LOVERGER
RUE DU CHERCHE-MIDI, N° 45.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME XI DE LA REVUE MUSICALE.

Pages

ABÉCÉDAIRE MUSICAL. 100
ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. 284
ACOUSTIQUE FONDAMENTALE. 293, 304, 317, 333, 366, 390
ADAM (Ad.); son opéra : *Le Morceau d'Ensemble.* 41
— *Le Grand Prix.* 190
AEREPHONE. 15, 363, 394
AIMOND (Léopold); son Abécédaire musical. 100
ALLEMAND (théâtre). 82
— (Ouverture du). *Freyschütz.* 118
— *Fidélio.* 124
— *Oberon.* 133
— *Don Juan.* *Id.*
— *Euryanthe.* 159
AMBIGU (théâtre de l'). *Le grenadier de Wagram.* 126
— *L'Hôtel des Princes.* 105
ANDERS; sa notice sur *Paganini.* 46, 117, 187
ANECDOTES. 282
APOLLONICON. Grand orgue mécanique. 35
ATHÉNÉE DRAMATIQUE. 378
ATHÉNÉE MUSICAL. 255, 329
AUBER; son opéra : *Le Philtre.* 167
AZAÏS. Lettres à M. *Fétis.* 293, 304, 317, 333, 363, 390
BAILLOT. 8, 29, 119
BETHOVEN. 8, 68, 124
BELLINI. *La Sonnambula.* 306
BENNATI. Rapport sur son mémoire à l'académie des sciences. 49, 113, 320, 357
BERATTONI. 258
BÉRIOT (de). 71
BERTIN Mlle); son opéra de *Fausto.* 43
BIOGRAPHIE. 51, 81, 189, 281
BOMKER. Matinées musicales. 45
BORDOGNI. 300
BULLETIN D'ANALYSE. Quatuor et quintetti de M. *A. de Sayve.* 39
— *Robert-le-Diable.* 399
CARRADORI (Mme). 283
CARAFFA; son ballet de l'*Orgie.* 198
— *Le Livre de l'Ermite.* 218
CHORON. 287
CONCERTS DU CONSERVATOIRE. 7, 14, 21, 36, 52, 68, 84, 102
CONCERT au profit des Belges. 37
— au profit des Polonais. 37
— de M. A. Mereaux. 96
— de M. Sor. 96
— de Mlle Michel. 126
— de l'Athénée musical. 233
— de M. Hiller. 235
— de la Société des arts libres. 379
— du théâtre Italien. 392
CONCOURS de l'Institut. 224
— du Conservatoire. *id.*
CONSERVATOIRE DE MUSIQUE. Concours. 224
— Distribution des prix. 239
CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE MADRID. 140
CONTI; sa biographie. 51
CORRESPONDANCE. 76, 92, 100, 107, 116, 117, 121, 131, 153, 157, 165, 173, 179, 182, 195, 197, 230, 293, 304, 317, 333, 365, 380, 390
CORNETTE. Méthode de trombone. 200
DAVID. 78
DERIVIS fils. 266
DÉTAILS sur un manuscrit du XVIe siècle. 32

Pages.

DUBOIS (Charles). 81
DIETZ. 15, 71, 363, 394
DONIZETTI. *Anna Bolena.* 248
DORUS (Mlle). 8, 168, 336
DORUS. 82
DUVERGER (E.). 382
ERARD (Sébastien); sa nécrologie. 213
ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES. Exerc. par M. *Rodriguez de Ledesma.* 158
— de chant par M. *Choron.* 357
EXPÉRIENCES SUR LA VOIX. 357
FIORILLO (Ignace). 189
FLOQUET (Etienne-Joseph). 281
FRAGMENT d'un voyage musical en Allemagne. 4
GAIL (X.-Fr.). 405
GARAUDÉ (de) 116, 151, 356
GIDE (Casimir). *Le roi de Sicile.* 297
GLUCK. *Armide* 256
GOMIS; sa partition du *Diable à Séville.* 6
GYMNASE MUSICAL. 72
HAITZINGER. 118, 124
HARPOLYRE. 38, 252
HILLER. 352
HÉROLD; son opéra de *Zampa.* 110
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Extrait d'un ouvrage inédit : *De la musique du moyen-âge.* 9, 83
— Découverte de tablettes grecques. 162, 170
— Revue musicale depuis le 1er janvier 1839. 185, 201, 221. 237, 253, 269
— Sur un monument du XIIe siècle. 241
— Découverte d'un manuscrit intéressant. 245
— Notice d'un livre rare et curieux. 264
— Notice de quelques poèmes sur la musique. 270
— Sur un livre singulier. 280
— De la division des écoles de composition. 341, 349, 374
INSTITUT (Concours de l'). 224
INSTITUTION DE MUSIQUE CLASSIQUE. 14, 21, 61, 70, 350
INSTRUMENS à cordes pincées. 1, 17
ITALIEN (théâtre). Reprise de *Don Juan.* 19
— *Fausto.* 43
— *Tancredi.* 60, 78, 259
— *La Gazza ladra.* 78
— *Anna Bolena.* 248
— *Il matrimonio secreto.* 258
— *La Sonnambula.* 306
— *Don Jiovanni.* 314
— *L'Italiana in Algeri.* 351
KALKBRENNER. 8, 210, 368, 386
KIESEWETTER. 32
KOELLA. 79
LABLACHE. 78, 103, 248, 306
LAYS; sa nécrologie. 75
LESUEUR. *Messe solennelle.* 144
LEVASSEUR. 168, 336
LITTÉRATURE MUSICALE. Méthode pour la guitare, par *F. Sor.* 12
— Essais sur la musique de *Grétry.* 28
— *Paganini et Bériot.* 97, 105
— Mémoires sur la musique, par M. *W. T. Parke.* 178
— De la musique de *Brassini*, par *P. Brighenti* 190
— Sur l'origine de la désignation des notes de la gamme, en Angleterre, par les lettres de l'alphabet. 207
— Sur les dictionnaires de musique. 301, 309, 326, 397
LÉRE (J.-C.). *Le Flibustier.* 267

Pages.
Maladies de l'organe de la voix. 320
Malibran (Mme). 60, 78
Martinet (Mme). 348
Massart. 52
Mattei (Stanislas). Pratique d'accompagnement. 205
Mazel (Mlle). Soirée musicale. 408
Méreaux (A.); son concert. 98
Méric-Lalande (Mme). 60
Méthodes élémentaires. Méthode de trombone. 200
Meyerbeer. *Robert-le-Diable.* 337, 399
Michel (Mlle). 52, 126
Miro. Soirée musicale. 71
Moskowa (Le prince de la); sa messe à grand orchestre. 21
Nécrologie. 75, 213, 273, 344
Nourrit. 168, 356
Nourrit (Louis); sa nécrologie 273
Nouveautés (théâtre des). *Le Barbier de Séville.* 243
— *Les Sybarites de Florence.* 322
Nouvelles de Paris. 6, 13, 19 29, 36, 52, 59, 68, 77, 84, 96, 102, 110, 124, 142, 150, 159, 173, 185, 198, 198, 208, 218, 245, 248, 256, 266, 274, 285, 289, 297, 306, 312, 322, 329, 336, 347, 351, 360, 370, 372, 386, 392, 407
Nouvelles des départemens. 22, 47, 210, 290, 387
Nouvelles étrangères. 16, 23, 31, 38, 48, 61, 87, 103, 127, 135, 142, 154, 175, 183, 192, 211, 220, 235, 244, 251, 267, 275, 284, 291, 298, 308, 315, 322, 331, 353, 362, 372, 379, 396
Opéra. De sa nouvelle administration. 36
— *Euryanthe.* 77, 142
— *Le Philtre.* 167
— *L'Orgie.* 198
— *Armide.* 256, 266
— *Robert-le-Diable.* 336
Opéra-Comique (théâtre de l'). *Le Diable à Séville.* 6
— *La Veillée.* 20
— (la Comédie à l'). 36
— *Le Morceau d'Ensemble.* 44
— *Zampa.* 110
— *Le Grand Prix.* 190
— *La Pie voleuse.* 199
— *Le Livre de l'Ermite.* 218
— (Sur la clôture de l')
— *Le Roi de Sicile.* 297
— *La Marquise de Brinvilliers.* 312
— Lettre des acteurs. 360
— (Ouverture de l') 407
Osborne; son concert. 102
Ortigue (d'). 147, 153, 195
Paganini. 22, 30, 41, 53, 59, 76, 94, 113
Paris; sa partition de *la Veillée.* 20
Pasta (Mme). 248, 259, 306
Pistrich (Mme) 118
Pleyel (Ignace); sa nécrologie. 344
Polémique du mouvement et de la résistance en musique. 147, 198
Prévost; son opéra : *L'hôtel des Princes.* 103
— *Le grenadier de Wagram.* 126
Publications classiques. OEuv. de *Beethoven* pour le piano. 23
— Messe solennelle de M. *Lesueur.* 144
— Pratique d'accompagnement, par *S. Mattei.* 205
— Ecole pratique de la modulation, par *C. H. Rinck.* 236
— Soixante solfèges progressifs, par *A. de Garaudé.* 356
Publications élémentaires. Trente-six vocalises, par M. *Bordogni.* 300
Pages.
— Ecole pratique de modulation, par *Rinck.* 315
— Méthode de piano de *F. Kalkbrenner.* 398
Publications étrangères. 24, 40, 48, 120
— *Le Flibustier.* 287, 275, 332, 362, 388
Publications instrumentales. OEuv. composées pour le piano, par *C. M. de Weber.* 80
Question de théorie. 5
Raimbaux (Mme). 55, 79, 331, 370
Réflexions sur le goût musical en France. 405
Rince (C.-H.). 236, 315
Rosner (Mme). 118
Rubini. 248, 306, 351
Salomon; sa harpolyre. 38
Santini. 306
Sayve (A. de). 39
Schrœder-Devrient (Mme). 118, 124, 314
Sevelinges (Charles-Louis). 127
Société des arts libres. 379
Soirée musicale. 13
— de M. *Miro.* 71
— de M. *Stéphen.* 78
— de M. *Wagner.* 394
— de Mlle *Mazel.* 408
Soirée de quintettis et de quatuors, donnée par M. *Baillot.* 119
Sor; sa méthode pour la guitare. 12
— son concert. 96
Stephen. Soirée musicale. 78
Tadolini (Mme). 248, 259
Tulou. 8, 56
Typographie musicale. 381
Urban. 79
Variétés. Tribulation d'un jeune compositeur. 25
— Une célébrité. 50
— Du temps et de sa mesure dans la musique. 57, 95
— De la nécessité des associations pour préserver la musique de sa décadence en France. 75
— Examen de cette question : *Si la forme des gouvernemens libres est favorable aux arts et particulièrement à la musique.* 90
— L'opéra-comique à l'Ambigu et au théâtre du Palais-Royal. 92
— Le Paganini du XVIIe siècle. 124
— Notice historique sur les archives musicales qui existent dans plusieurs églises de Rome. 130
— Sur la nécessité d'écrire l'histoire sur un meilleur plan qu'on ne l'a fait jusqu'ici. 157
— De l'organisation musicale des individus. 145
— Sur un nouvel Annuaire musical. 178
— Curiosités historiques de la musique. 188
— Sur un chiffre musical. 208
— Origine des concerts appelés vulgairement concerts à bénéfice. 229
— Découvertes sur le musicien belge *Roland de Lassus.* 239
— Nouveaux détails sur le roi des violons. 247
— Sur le séjour de *Roland de Lassus* à Paris en 1571. 254
— Sur les anciens airs écossais. 261
— De la nécessité de considérer la musique dans son histoire, etc. 278
— Un concert vers la fin du XVIe siècle. 285
— Encore un mot sur un passage d'un quatuor de *Mozart.* 328
— Le musicien de province. 378
Vendanges de Xérès. Opéra. 219
Vespermann. 78, 87
Wagner. 394
Weber (C.-M.); son opéra d'*Euryanthe.* 77
— OEuv. pour piano. 80, 118, 133, 159

FIN DU TOME XI.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° I.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18; chez Alex. MESNIER, libraire, place de la Bourse; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 5 FÉVRIER 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Convaincu de la nécessité de rendre aussi utile qu'il est possible *la Revue musicale*, soit par le mode de sa rédaction et sa forme, soit par l'économie, le rédacteur et fondateur de ce journal a cherché le moyen de rassembler dans le plus petit espace possible la plus grande quantité de matière, afin d'en pouvoir mettre le prix à la portée des fortunes les plus bornées. Le nouveau format sous lequel il publie *la Revue*, à dater de la première livraison de la cinquième année, lui a paru le plus convenable pour atteindre son but. En effet, par la combinaison de la composition par colonnes, il est parvenu à renfermer autant de matière dans une seule feuille que dans les deux feuilles de l'ancien format, ayant porté à *quarante mille* le nombre des lettres contenues dans chaque numéro, sans diminuer néanmoins sensiblement la force du caractère.

Au moyen de la combinaison dont il vient d'être parlé, l'éditeur de *la Revue musicale* est arrivé à pouvoir réduire de moitié le prix d'abonnement de ce journal; en sorte qu'à l'avenir ce prix sera de 30 francs par année au lieu de 60, tel qu'il était précédemment.

Les personnes qui ont renouvelé leur Abonnement, ou qui ont acquitté des mandats avant de recevoir cet avis, pourront à volonté réclamer l'excédant au bureau de *la Revue musicale*, rue Bleue, n° 18, ou l'imputer sur les renouvellemens subséquens.

INSTRUMENS A CORDES PINCÉES.

Les instrumens terminés dans leur partie supérieure par un manche, et montés de plusieurs cordes qu'on pince d'une main en appuyant les doigts de l'autre sur le manche, sont originaires de l'Orient. Les monumens de la plus haute antiquité découverts en Egypte depuis quelques années, les papyrus, les peintures des hypogées, etc., ont démontré jusqu'à l'évidence que cette sorte d'instrumens était connue des Égyptiens longtemps avant qu'on en fît usage en Europe. Il ne paraît même pas que les Romains les aient adoptés après qu'ils eurent fait la conquête de l'Égypte, car aucun poète, orateur ou historien latin n'en fait mention, et l'on n'en a pas trouvé de traces parmi les restes de l'antiquité qui sont parvenus jusqu'à nous; les fouilles de Pompéia et d'Herculanum n'ont rien fait découvrir qui y ressemble.

Il paraît que les invasions des Maures dans le midi de l'Europe, au moyen âge, et les établissemens qu'ils fondèrent en Espagne, ont introduit les diverses variétés du luth et de la guitare dans la musique instrumentale de nos aïeux : il est du moins démontré que la guitare se répandit en Europe par l'Espagne, et le luth par l'Italie. Mais ce fut surtout après les guerres des Croisades que ces instrumens furent connus et adoptés par les musiciens de profession qui avaient suivi les chevaliers à la Terre-Sainte. Les manuscrits des poètes et des romanciers du douzième siècle nous offrent des peintures dans lesquelles se trouvent des instrumens à manche, et à cordes pincées; ce qui prouve qu'ils étaient devenus dès lors d'un usage assez général.

Parmi les instrumens de cette espèce, le *luth* tient le premier rang. Les Arabes qui paraissent l'avoir inventé, lui donnent le nom d'*E'oud*, nom qui signifie un instrument en général. Ils l'appellent ainsi parce que le luth leur semble être l'instrument par excellence. Les Turcs, en confondant en un seul mot l'article et le nom *El-E'oud* (l'E'oud), en ont corrompu l'orthographe, et l'ont écrit et prononcé *Laoutah*. Les Espagnols, qui reçurent l'instrument des Maures avec son nom, en ont moins altéré la prononciation dans *Laoudo*. Le même

nom a été écrit par les Italiens *Leuto*, puis *Liuto*, et enfin les Français en ont fait celui du *Luth*.

La forme du luth est celle d'une poire coupée dans le sens de sa longueur et un peu aplatie vers le bas. Sa face antérieure, du côté de la table, est plate; la partie postérieure, nommée le *dos*, est convexe. La tête ou le *cheviller*, qui est renversée en arrière, forme avec le manche un angle d'environ cinquante degrés. Ce cheviller est creux, et ses faces latérales sont percées de trous pour y placer les chevilles, au nombre de quatorze. Le manche est plat dans sa partie supérieure, et arrondi en dessous. Dans les luths orientaux, ce manche est en bois de Sandal, et se trouve divisé en treize bandes longitudinales par douze filets en bois de citronnier; au-dessus du manche est le sillet en ivoire, entaillé de sept couples de crans pour y recevoir les cordes. La table est d'un seul morceau de sapin: elle est percée de trois ouïes rondes, dont l'une, placée vers le milieu de l'instrument, a 108 millimètres de diamètre; les deux autres, plus petites, n'ont que 32 millimètres. Le tire-corde, placé à peu près comme celui de la guitare, est percé de sept couples de trous dans lesquels on passe les cordes pour les attacher; ces cordes sont faites de boyau, diffèrent peu en grosseur, et sont attachées au tire-corde et aux chevilles de la même manière qu'à la guitare.

La partie inférieure ou le dos de l'instrument, appelée *Qacah* par les Arabes, est composée de vingt-une côtes en bois d'érable, séparées entre elles par vingt petites bandes de bois de Sainte-Lucie.

La longueur totale de l'instrument est de 725 millimètres. La longueur du manche est de 224 millimètres; sa largeur, près du sillet, est de 49 millimètres; et près du corps sonore, de 65 millimètres.

Les cordes sont élevées sur un chevalet. On les pince avec une plume d'aigle ou une lame d'écaille. Elles sont doubles, c'est-à-dire qu'il y en a deux accordées à l'unisson pour chaque note, et s'accordent d'une manière singulière, dont voici la disposition:

Ut ♯, *fa* ♯, *si*, *mi*, *la*, *re*, *la*.

L'ut ♯, le *si* et le dernier *la* répondent aux notes qu'on peut obtenir sur le *la* de la guitare; le *re*, le *mi* et le *fa* ♯ sont à l'unisson des notes semblables qu'on peut tirer du *re* du même instrument, et le premier *la* est à l'octave supérieure du dernier. L'étendue totale de l'instrument est d'une octave et une quarte, depuis le *la* inférieur jusqu'au *re* supérieur.

La description qu'on vient de voir est celle de *l'Éoud*, ou luth original. Le luth européen, peu différent pour a forme, est tout-à-fait dissemblable quant à la manière dont il est monté et quant à son accord. Son manche, plus large que celui de *l'Éoud*, est garni de vingt cordes, dont dix-huit sont accouplées; six de ces cordes sont accordées deux par deux à l'unisson; douze sont aussi deux par deux à l'octave; les deux premières, appelées *chanterelles*, sont simples. Cet instrument est fort difficile à jouer et exige beaucoup d'énergie dans la main gauche de l'exécutant. On accorde les cordes basses suivant les tons où l'on veut jouer, ce qui exige une attention soutenue pour le doigté. Plus étendu que la guitare, beaucoup plus sonore, il offre de grandes ressources dans la musique des instrumens à cordes pincées. Au lieu d'une plume d'aigle ou d'une lame d'écaille, les luthistes se servaient des doigts pour pincer les cordes du luth. Il était nécessaire de pincer avec légèreté et douceur par la main droite pendant qu'on appuyait avec beaucoup de force les doigts de la main gauche sur les cordes. Les difficultés de cet instrument l'ont fait abandonner depuis soixante ans environ. Il y a eu des luthistes célèbres en France, en Allemagne et en Italie, dans les seizième et dix-septième siècles. Parmi les luthistes français, les deux Gaultier, père et fils, qui vivaient sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, ont été les plus habiles; en Allemagne, Bésard, Drauffel et Baron; en Italie, Conti et Petrazzi, ont été au premier rang des artistes sur cet instrument.

Les Arabes ne manquent pas d'histoires merveilleuses sur les effets du luth, lorsqu'il était joué par d'habiles musiciens. Par exemple, ils racontent que leur fameux philosophe *Al Farabi*, ou *Fariaby*, avait le don de faire rire, ou pleurer, ou même d'endormir son auditoire, lorsqu'il jouait de cet instrument. D'Herbelot rapporte à ce sujet une histoire qu'il a puisée dans les écrivains arabes. « Ce grand homme, disent-ils, étant un jour à la cour « de *Sahen ben-Ebâd*, prit un luth des mains d'un des « musiciens, et ayant joué d'une manière que lui seul « connaissait, il causa d'abord la joie la plus vive à tous « les assistans; puis il les fit fondre en larmes, et enfin « il les endormit. Quand il les vit plongés dans le som- « meil, il écrivit sur le manche du luth dont il s'était « servi ces paroles: *Fariab est venu, et les chagrins se sont « dissipés.* Saheb ayant lu par hasard ces paroles, eut « tout le reste de sa vie un grand déplaisir de ne l'avoir « point connu. »

Les habiles luthistes européens ne faisaient pas, que je sache, rire, pleurer, ni dormir ceux qui les écoutaient; mais à en juger par quelques pièces qui nous restent, ils exécutaient des choses fort difficiles, et il est vraisemblable qu'ils produisaient d'assez grands effets d'un ordre tout particulier.

Le meilleur ouvrage qu'on ait sur le luth est celui de E. G. Baron, intitulé : *Recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth. L'instruction sur l'art de jouer du luth* (Isagoge in artem testidunariam) que Bésard a insérée dans son *Thesaurus harmonicus*, est aussi un ouvrage assez curieux.

Du nom de luth on a fait *luthier*, qui signifia d'abord un fabricant de luths, et qu'on a appliqué depuis à tous les facteurs d'instrumens à cordes, soit pincées, soit à archet.

Plusieurs variétés du luth furent imaginées en Italie vers la fin du quinzième siècle. La première fut l'*Archiluth*, instrument beaucoup plus volumineux, et qui rendait des sons plus forts que ceux du luth ordinaire. Il servait à jouer la basse dans les concerts composés de voix et d'instrumens à cordes pincées; mais la largeur excessive de son manche, qui le rendait fort difficile à jouer, l'a fait abandonner long-temps avant que les autres variétés du luth eussent cessé d'être en usage. Lichtenthal dit, dans son Dictionnaire de musique, que ce nom fut celui qu'on donna d'abord au *Théorbe;* mais c'est une erreur : l'archiluth et le théorbe étaient deux instrumens différens.

Le *Théorbe* fut inventé par un musicien italien nommé *Barbella*, vers le commencement du seizième siècle. C'était aussi une sorte de luth qui avait deux manches accolés parallèlement; le plus petit de ces manches était semblable à celui du luth et portait le même nombre de cordes; mais le second, qui était beaucoup plus grand, soutenait les huit dernières cordes; celles-ci servaient pour les basses et se pinçaient à vide.

Deux autres variétés du luth ont été fort en usage vers le commencement du dix-huitième siècle; le premier de ces instrumens s'appelait la *Pandore*. Cet instrument avait le même nombre de cordes que le luth et s'accordait de la même manière; mais au lieu d'être faites de boyau, ces cordes étaient de métal. Une autre différence se faisait aussi remarquer dans sa forme : au lieu d'être convexe, le dos de la pandore était plat. Le second instrument du genre du luth était la *Mandore*. Celui-ci n'avait que quatre cordes qui étaient accordées de quinte en quarte. On abaissait quelquefois d'un ton la corde la plus haute, ou *chanterelle*, pour obtenir d'autres accords; cela s'appelait *jouer à corde avalée*. Ces deux instrumens ont cessé d'être en usage depuis long-temps.

La *Mandoline*, autre petit instrument de la famille du luth, est presque le seul dont les musiciens se servent encore. La partie postérieure du corps est rond comme celui du luth, mais le manche a plus de rapport avec celui de la guitare. La mandoline se tient de la main gauche, et l'on en tire des sons par le moyen d'une plume qu'on tient avec l'extrémité du pouce et de l'index. Les quatre cordes de cet instrument sont accordées à l'unisson de celles du violon. En Italie il y a des mandolines à trois cordes, d'autres à cinq, dont l'accord varie selon le caprice des exécutans. Le *Calascione* ou *Colascione*, petit instrument avec un très long manche, dont le peuple Napolitain se sert, est une espèce particulière de mandoline qui se joue avec une plume. Il est ordinairement monté de trois cordes, mais quelquefois il n'en a que deux.

Presque toute la famille du luth a disparu de la musique européenne. Dans les seizième et dix-septième siècles, elle tenait la première place dans ce qu'on nommait les concerts de chambre (*musica da camera*), et c'était avec ces mêmes instrumens qu'on accompagnait les madrigaux, villanelles, chansons de table et autres, qui étaient toujours chantées à plusieurs parties. Tous les concerts que représentent les tableaux du Titien, du Valentin et des autres peintres anciens de l'école italienne, offrent de ces réunions d'instrumens à cordes pincées et de chanteurs. On y joignait aussi les violes. Quoiqu'ils n'eussent qu'une qualité de son peu éclatante, ces mêmes instrumens faisaient aussi partie des orchestres dans l'origine de l'Opéra. On en voit un exemple dans le drame musical intitulé *Il Santo Alessio*, composé par Étienne Landi en 1634. L'instrumentation de cet ouvrage était composée de trois parties distinctes de violons, de harpes, de *luths*, de *théorbes*, de basses de viole et de clavecins pour l'accompagnement de la basse continue. Un pareil orchestre paraîtrait aujourd'hui bien sourd, mais l'effet en serait original.

Les Turks, les Persans et les Arabes ont une sorte d'instrumens à cordes pincées dont on ne trouve l'analogue en Europe que dans l'ancien *cistre* ou guitare allemande : ces instrumens sont les *tanbours*, qui se divisent en plusieurs sortes, dont les noms indiquent ou l'origine, ou les dimensions.

Les tanbours diffèrent des instrumens de la famille du luth, sinon par une forme constante, au moins par la manière dont ils sont montés et dont on en joue. Leurs cordes sont de métal; leurs manches sont divisés en cases par des touches fixes composées de plusieurs tours de cordes à boyau fortement serrés les uns contre les autres; enfin ces instrumens ne se pincent point avec les doigts, mais se frappent avec un plectre formé d'une lame d'écaille de tortue ou de la partie dure d'une plume d'aigle. Ce qui distingue surtout les *tanbours* des autres instrumens, c'est que, 1° le manche et le cheviller ne

forment qu'une seule tige verticale; 2° le cheviller, au lieu d'être creux, est plein, plat sur le devant et arrondi par derrière; 3° les chevilles sont placées moitié sur le devant, moitié sur le côté droit du cheviller.

Il y a cinq espèces de *tanbours*, savoir: 1° le *tanbour kebyr tourky*, ou la grande mandoline turque; 2° le *tanbour charqy* (mandoline orientale); 3° *tanbour boulghâry* (mandoline bulgare); 4° *tanbour bouzourk* (grande mandoline); 5° *tanbour baghlamah* (petite mandoline).

Le tanbour *kebyr tourky* est un instrument haut de 1 mètre 340 millimètres, dont le manche et la tête comprennent à eux seuls 1 mètre 15 millimètres; la caisse de l'instrument n'a conséquemment que 325 millimètres. La caisse est bombée et plus qu'hémisphérique; elle est surmontée d'une table parfaitement ronde, pleine et sans ouïe. Le manche est à peu près moitié plus large près du corps de l'instrument que près du sillet. L'instrument est monté de huit cordes; deux sont accordées à l'unisson, les autres à l'octave. La plus basse est à l'unisson du *la* de la guitare; elle est redoublée à l'octave; trois de ces cordes sont accordées à l'unisson du *re* du violon, et la quatrième redouble ce *re* à l'octave; enfin la septième et la huitième sonnent *ut* et son octave

Le manche est divisé en cases par tiers de tons, depuis *la* en bas jusqu'à sa seizième, *mi* aigu. Il résulte de la combinaison des cordes qu'une multitude de sons se trouvent redoublés sur le manche, en sorte que cet instrument est une espèce de *magadis*, dans le sens où ce mot était entendu par les Grecs, c'est-à-dire, *musique à l'octave ou à l'unisson.*

Le tanbour *Charqy* paraît avoir passé de l'Asie en Afrique, et particulièrement en Égypte. Sa forme est celle d'une longue poire un peu aplatie; sa hauteur totale est d'un mètre cent vingt-six millimètres. La partie antérieure du corps est en dos d'âne; elle est faite d'un seul morceau d'ormeau, creusé dans toute sa longueur, de manière à ne lui laisser qu'une épaisseur convenable et égale partout. La table est fort allongée et un peu bombée; elle est en sapin, pleine, et sans ouïe, comme à toutes les espèces de tanbours. Le manche et la tête sont d'une seule pièce droite. Les cases ou touches sont au nombre de vingt-une. L'instrument est monté de cinq cordes dont deux sont à l'unisson du *la* du violon, deux à l'unisson du *sol*, et une à l'unisson du *re* du même instrument. L'étendue totale de son échelle est de deux octaves et une note, depuis *re* en bas jusqu'à *mi* aigu. Les cases sont divisées par demi-tons.

Le tanbour *Boulghary* est chargé d'ornemens; il est le plus petit de tous, n'ayant que cinq cent soixante dix-huit millimètres de hauteur totale. Sa forme est celle d'une pyramide triangulaire très allongée, dont les bases ont été arrondies. Cette forme, son origine et plusieurs autres circonstances démontrent qu'il a été le type d'après lequel le Cistre a été fait. Le manche est divisé en treize cases ou touches dont les intervalles sont tantôt un ton, tantôt un demi-ton de distance. Une des cordes est de laiton; les trois autres sont d'acier. L'une de ces dernières est à l'unisson du *re* du violon; les trois autres sont à l'unisson du *la* du même instrument. L'étendue totale est d'une octave et d'une quarte.

Le tanbour *Bouzourk* est la grande mandoline persane. Il est monté de six cordes et a vingt-cinq touches. Sa forme est moins arrondie que celle des tanbours *Kebyr Tourky*. Trois de ses cordes accordées à l'unisson du *la* du violon; ces trois cordes sont de laiton. Deux autres, en acier, sont accordées un demi-ton plus haut; et la dernière, également en acier, est à l'unisson du *mi* bémol. L'étendue totale est de deux octaves et une quarte.

Le tanbour *Bughlamah*, ou petite mandoline, a la même forme que le tanbour Bouzourk; mais dans des proportions beaucoup plus petites. Il est monté de quatre cordes, dont deux sont à l'unisson du *la* du violon, une à l'unisson du *re* du même instrument, et une à l'unisson du *mi*, un ton plus haut. L'étendue totale est de deux octaves.

(*La suite au numéro prochain.*)

FRAGMENT D'UN VOYAGE MUSICAL EN ALLEMAGNE [1].

En arrivant à Berlin, ma première démarche fut de rendre visite au vénérable patriarche de la musique, au professeur Zelter. Je ne le rencontrai pas chez lui, mais on me renvoya à l'Institut royal de musique, où je trouvai en effet cet excellent homme, occupé avec plusieurs jeunes gens. Il établissait la différence qui existe entre la mesure et le rhythme. Il y avait quatre ans que nous ne nous étions vus, et je fus bien agréablement surpris de le retrouver aussi frais et dispos.

M. le directeur de musique Klein, ayant donné sa démission de professeur de musique à l'Université et à l'Institut royal, Zelter fut nommé pour lui succéder, et la jeunesse de Berlin doit se féliciter d'une circonstance qui lui ouvre une source inépuisable de connaissances et d'expérience.

(1) Traduit de l'écrit périodique allemand intitulé, *Eutonia*, tom. 4, n° 1.

L'Institut royal de musique forme un grand nombre d'organistes, de chanteurs et de professeurs distingués. Les professeurs attachés à cet établissement sont, outre M. Zelter, les directeurs de musique et organistes Auguste, Guillaume Bach et Grell jeune.

Le vendredi, de midi à deux heures, les anciens élèves de l'Institut viennent se réunir aux nouveaux pour exécuter sous la direction de Zelter et avec accompagnement d'orchestre, les œuvres de J. S. Bach et d'autres grands maîtres; il est à remarquer que ce fut ainsi que la *Passion* de Bach fut connue du monde musical.

Chaque grande ville devrait organiser une semblable réunion qui exerce dans la musique pratique, et fait connaître les compositeurs et leurs ouvrages mieux que les sociétés de quatuors. C'est le meilleur moyen d'étudier la musique des différentes époques, des différentes écoles, surtout si l'exécution de chaque morceau est suivie de réflexions biographiques, historiques et théoriques, de remarques sur l'esprit de la composition, l'instrumentation, etc., etc. La musique moderne n'en devrait pas être exclue, surtout dans les petites villes où la musique d'église est rare. Quel avantage immense retirerait le jeune homme qui, se destinant à être organiste, chanteur ou professeur, aurait été pendant deux ou trois ans membre d'une pareille réunion!

Les amateurs n'apprendront peut-être pas sans intérêt, que J. S. Bach refit presque en entier deux fois sa grande *Passion*, qui a été exécutée à Berlin et à Breslau. M. Zelter, qui possède la plus grande partie des œuvres de Bach, a la partition de ces deux œuvres. Ce fut d'après le second que la *Passion* fut exécutée pour la première fois et imprimée à Berlin. M. Zelter a fait connaître la seconde partition en la faisant exécuter dernièrement à Berlin.

M. Zelter a encore envers le monde musical plusieurs dettes à acquitter: il lui doit sa biographie dont le manuscrit est déjà terminé, et sa correspondance avec Gœthe. Il pourrait encore, à l'aide de ses souvenirs, nous donner une foule de détails intéressans sur des artistes de mérite qu'on cherche vainement dans les biographies, et former ainsi le complément de l'ouvrage de Rochlitz.

J'ai eu occasion d'entendre et de voir dans toutes ses parties l'orgue de l'église de Sainte-Marie. Il est dans le meilleur état possible; ses registres sont d'une beauté et d'une force remarquables. Le directeur de musique Bach a eu la complaisance d'exécuter devant moi quelques morceaux; je ne me rappelle plus s'ils étaient de sa composition, mais je puis affirmer qu'ils furent exécutés avec une perfection rare. Il donnait à son jeu beaucoup d'expression, par le moyen de la pédale expressive qui est adaptée à cet orgue depuis deux ans.

Le premier jour de Pentecôte j'ai entendu à Sainte-Marie, outre la liturgie, un morceau de musique figurée avec accompagnement d'orgue. La première partie était composée d'un chœur et d'un duo du directeur de musique Bach, et la seconde de *l'Alleluia* du messie de Hændel. Cette espèce de musique d'église est certainement la meilleure pour les petites villes; mais une cathédrale de Berlin devrait avoir, je crois, quelque chose de plus complet et de plus digne de la capitale de la Prusse. Ne pourrait-on, par exemple, organiser un orchestre qui, le dimanche se réunirait tantôt dans une église tantôt dans une autre, et qui, les jours de fête, se partagerait dans toutes selon leurs besoins. Les différens orchestres seraient aisément complétés par les amateurs de bonne volonté. Quant à ces chœurs qui assistent à tout le service divin et font entendre chaque fois au moins un motet, on ne paraît pas les connaître à Berlin.

A onze heures je me rendis à la cathédrale, dans l'intention d'y bien distinguer la partie musicale de la liturgie, mais je n'y trouvai pas une différence sensible. Cette musique, qui n'est pas même écrite dans le style de la liturgie et des chorales, a quelque chose d'étrange, de froid, et j'en compris plus facilement la raison lorsque j'appris qu'elle était l'œuvre de Bernard-Anselme Weber. Ce compositeur ne paraît pas avoir saisi l'esprit du style évangélique, et il serait nécessaire, je crois, de faire entendre quelquefois les compositions des Zelter, des frères Schneider, des Raue, des Bach, des Blücher et de tant d'autres pères de la musique religieuse pour ranimer à Berlin le bon goût de la musique religieuse.

QUESTIONS DE THÉORIE.

A monsieur Fétis, *directeur de la Revue Musicale*.

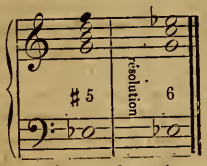
Paris, le 30 janvier 1831.

Monsieur,

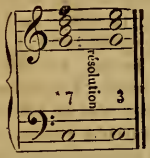
Le *Traité élémentaire d'harmonie et d'accompagnement* que vous avez publié, et d'après lequel j'enseigne à mes élèves cette partie de la science musicale, démontre de la manière la plus claire l'origine de tous les accords de l'analogie de leur emploi, au moyen de diverses modifications régulières de l'accord parfait et de l'accord de septième; toutefois, je dois vous avouer qu'en suivant cette méthode, j'éprouve quelquefois de l'embarras pour désigner certains accords qui avaient des noms dans l'ancien système de Rameau, et qui n'en ont pas dans le vôtre. Par exemple, je ne sais comment indiquer à mes

élèves l'accord qu'on appelait autrefois l'*accord de neuvième avec quinte augmentée*,

neuvième avec quinte augmentée



Celui de *onzième tonique* ou de *septième superflue*,



ainsi que plusieurs autres. Je comprends bien que ces expressions de *faux*, *superflu*, ne sont pas bonnes en musique; mais je voudrais qu'elles fussent remplacées par de meilleures.

J'ai l'honneur, etc.

P....., Professeur de solfège et d'harmonie.

RÉPONSE.

La nomenclature des accords, telle qu'elle a été faite par Rameau et ses successeurs, a le double inconvénient de fatiguer la mémoire, et de n'indiquer à l'esprit ni l'origine des accords, ni leurs destinations. Il m'a donc paru nécessaire de la supprimer, et cette suppression m'a semblé d'autant plus utile que la nomenclature ne pouvait s'accorder avec mon système de deux accords uniques, modifiés par la substitution, la prolongation, l'altération et l'anticipation des intervalles. Ainsi, il m'a semblé qu'au lieu de ce nom ridicule de *septième superflue*, il était plus simple et plus juste de dire: *prolongation de la septième sur la tonique*. Quant à l'accord de *neuvième avec quinte superflue*, dont le nom n'indique ni la position ni l'emploi, on peut encore le remplacer avec avantage en le désignant comme l'accord de septième prolongé sur le troisième degré du mode mineur, et dans d'autres circonstances, comme un triple appogiature harmonique de l'accord de sixte sur le quatrième degré du ton de *si* bémol: c'est dans cette dernière acception que Rossini l'a employé quelquefois.

Au reste, rien n'empêche que chacun se fasse une nomenclature s'il la croit propre à faciliter ses études.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

—

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE DIABLE A SÉVILLE,

Opéra-comique en un acte, musique de M. Gomis.

Une anecdote de la vie du général Riego a fourni le sujet de ce canevas de musique. Dans l'arrangement qu'ils en ont fait pour la scène française, les auteurs se sont moins proposé de faire une pièce régulière que de fournir à M. Gomis, compositeur espagnol réfugié en France, des situations propres à développer son talent; ils ont eu ce mérite, et de plus ils ont fait voir qu'ils entendent bien la coupe lyrique des vers d'opéra: chose dont les poètes ne se doutent guère en général. Il faut enfin leur savoir gré du peu d'importance qu'ils accordent à leur travail, et de ce qu'ils ont compris que dans un opéra la première place est celle du musicien. Voici comme ils ont ourdi leur fable.

La conspiration de 1820, qui a rendu l'Espagne à la liberté pour un temps trop court, est prêt d'éclater, et le général Riego se rend à Séville pour en hâter le mouvement. Ce n'est point sans danger qu'il s'y montre, car le gouvernement a des soupçons, et les moines le représentent au peuple comme un homme possédé de l'esprit malin, ou plutôt comme le diable lui-même. Le diable donc est à Séville, où il a de nombreux amis, et il vient y demander asile au colonel Don Félix, dont il connaît les sentimens patriotiques. Mais le colonel a déjà goûté pendant quatre ans les douceurs du cachot pour s'être trop abandonné à son goût pour l'indépendance de son pays, et son zèle s'en est refroidi; cependant Riego parvient à le ranimer, et le charge de tout préparer pour que le soulèvement ait lieu dans la nuit suivante.

Pendant l'absence du colonel, un moine gaillard, nommé le père Cyrille, essaye de séduire sa femme, et le dénonce à l'inquisition comme auteur d'un pamphlet contre la religion et les prêtres, pamphlet que lui-même a fait imprimer. Le saint office, fort expéditif en ces matières, envoye ses familiers pour se saisir de Don Félix, et celui-ci n'échappe à leur vigilance que par l'adresse du général Riego, qui prend sa place dans son lit et feint d'être à l'agonie. Persuadés que le colonel n'a plus que peu d'instans à vivre, les familiers se retirent; mais ils laissent des gardes autour de la maison pour surveiller ce qui s'y passe.

Si ces gardes sont un obstacle à la sortie de Riego, ils n'empêchent point le père Cyrille de s'introduire la

nuit par la fenêtre auprès de la femme du colonel, qui n'ose repousser trop ouvertement son amour dans la crainte de l'irriter contre son mari. Mais, dit-elle, l'habit du moine, cet habit qu'elle a toujours respecté, lui fait peur. Le digne père n'est pas homme à reculer pour si peu de chose; il a prévu cette difficulté. Bientôt sa robe tombe, et il paraît sous les vêtemens d'un élégant Andaloux. Le danger devient pressant pour la femme de Don Félix; mais l'insurrection éclate, les cris des révoltés qui demandent Riego se font entendre, et le moine est obligé de se cacher dans un cabinet. Riego, qui ne peut sortir sous ses habits sans être arrêté par les gardes de l'inquisition, s'empare de la robe du père Cyrille, et, à la faveur de ce déguisement, parvient à rejoindre ses amis. La cause de la liberté triomphe, les moines rentrent dans leur cloître, et le colonel Don Félix retrouve sa femme telle qu'il l'avait laissée.

Il y a tant de charme dans l'originalité véritable, tant de vie dans l'ouvrage de l'artiste qui ne consulte que ses inspirations, et qui ne se propose d'autre modèle que lui-même, que le public et même ce petit nombre d'hommes qui ont appris à voir et à entendre, pardonneront volontiers les défauts qui se mêlent à ces dons de la nature. Il y a plus : on sent que ces défauts sont inhérens à l'organisation même de l'homme qui est pourvu de la faculté d'inventer, et l'on ne voudrait pas qu'il se perfectionnât au point de renoncer à ces mêmes défauts qui font partie de la physionomie de ses ouvrages. Tout homme qui sent avec force se répète; aussi le défaut ordinaire des artistes originaux est-il de tomber dans une sorte d'uniformité de manières. Ce défaut est celui de M. Gomis, dont les inspirations ne ressemblent à celles d'aucun compositeur des écoles italienne, allemande ou française. Ses affections le portent souvent à se servir des mêmes modulations, des mêmes rhythmes et peut-être des mêmes formes mélodiques; mais tout cela est à lui; ou du moins, si les cantilènes populaires qui ont charmé son enfance se reproduisent jusqu'à certain point dans ses compositions, elles ont subi dans son cerveau les transformations ordinaires de tout ce que touche l'artiste doué d'un esprit inventeur.

Si quelques morceaux de la partition du *Diable à Séville* sont un peu diffus, si quelques ritournelles sont un peu négligées, et si M. Gomis ne tient pas assez compte des artifices dont les compositeurs font usage pour augmenter, à certaines cadences, l'effet de leur musique, en revanche on y en trouve d'autres qui réunissent toutes les qualités de la meilleure composition dramatique. Le premier duo de Riego et de Don Félix est plein de chaleur et d'entraînement; un chœur de moines mendians, dont les dispositions sont de la plus piquante originalité, exprime à merveille la fausse humilité, l'alternative de hassesse et d'insolence, et même la luxure qui se cachent sous le froc. Un morceau d'ensemble où se trouve un joli air avec chœur, un trio rempli de traits heureux, et des couplets très plaisans d'un frère franciscain sont les morceaux qui m'ont paru donner la plus haute idée de la portée musicale et dramatique de M. Gomis. Le public, vivement frappé du mérite original de cette musique, l'a applaudie avec transport; surtout aux deuxième et troisième représentations, où la pièce, débarrassée de quelques longueurs, a pris une marche plus animée. Le succès en est complet et présage un avenir durable à cette nouveauté.

La pièce aurait pu être jouée avec plus de chaleur si Chollet avait mieux compris son rôle; mais elle est assez bien chantée; Mlle Prévost s'y est fait justement applaudir.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

PREMIERE SÉANCE.

(30 Janvier.)

Les révolutions, qui ne sont pas toujours aussi favorables à la liberté qu'on pourrait le croire, le sont encore à la prospérité des arts, surtout quand les gouvernemens qui s'établissent y prennent peu d'intérêt, et que les chambres, qui peuvent leur donner la vie, s'en montrent les ennemis. Des preuves trop réelles de ces tristes vérités se sont manifestées depuis les événemens du mois de juillet. Un seul établissement existait en France où l'on pouvait entendre de la musique d'église exécutée avec la pompe d'un bon orchestre; cet établissement était la Chapelle du Roi; elle a été supprimée. Deux grands théâtres lyriques offraient quelque ressource aux auteurs et compositeurs dramatiques, et aux chanteurs qui nous restent encore; mais un malheureux état d'administration provisoire achève d'en détendre les ressorts, et prépare leur ruine définitive. Enfin la société des concerts du Conservatoire flottait incertaine sur son avenir, et déjà le bruit de sa dissolution se répandait; mais enfin elle a repris confiance et s'est décidée à nous rendre ces belles matinées où l'exécution instrumentale est portée à un point de perfection sans égale. L'empressement du public à s'y rendre, malgré la situation pénible où chacun se trouve, par suite du mauvais état des affaires, démontre suffisamment l'attrait de ces concerts pour quiconque n'est pas insensible aux accens de la musique.

La symphonie héroïque de Beethoven ouvrait le concert du 30 janvier dernier. J'ai parlé si souvent de ce bel ouvrage qu'il ne me reste plus rien à en dire; mais son exécution m'a semblé offrir cette fois encore de nouveaux progrès dans quelques détails dont la délicatesse surpasse tout ce qu'on connaissait jusqu'ici. De certaines nuances de fort et de doux, des dégradations d'accent et de mouvement qui semblent être rendues par un seul instrument, tant l'ensemble est merveilleux, voilà ce qui m'a paru rendre l'exécution de la symphonie héroïque supérieure à ce qu'elle avait été jusqu'ici, et ce qui, à coup sûr, n'avait jamais été entendu auparavant.

L'ouverture d'Obéron a été aussi rendue avec une prodigieuse énergie et un fini remarquable, à l'exception de quelques notes de trompette d'une intonation incertaine, et d'une mauvaise qualité de son. Cet instrument est joué à Paris d'une manière assez faible, et qui ne répond point à l'éclat de notre école d'instrumens à vent. Les frères Gambati ont de la sûreté dans leur attaque, mais ils jouent trop fort et semblent toujours vouloir dominer le reste de l'orchestre; jouer piano avec un beau son est la grande difficulté de la trompette, et les Allemands seuls savent la vaincre. Pourquoi donc n'y a-t-il pas d'école de trompette au Conservatoire, et pourquoi n'attire-t-on point à Paris quelque artiste habile qui puisse y enseigner?

Après la formidable symphonie héroïque de Beethoven, on aurait pu croire que le septuor du même auteur aurait paru faible de sonorité, et aurait perdu une partie de son effet; mais que ne peut la magie d'un sentiment profond et brûlant comme celui qui anime le jeu de M. Baillot? Avec quelle chaleur il a su rendre les délicieuses inspirations de Beethoven! Admirable par la variété de ses accens, il sait rendre de plusieurs manières le même trait, et chaque fois que ce trait revient, il semble que le sentiment qui l'exprime soit le seul qui lui convienne. M. Baillot a été fort bien secondé dans ses intentions par MM. Buteux, Dauprat, Barizel, Urhan, Norblin et Chénier.

M. Kalkbrenner n'a point de rival en France dans l'art de jouer du piano. La perfection du mécanisme, l'habileté de la main gauche, la netteté de l'exécution dans les traits les plus difficiles, l'art de tirer du son de l'instrument, d'exprimer, de chanter, ne sauraient être poussés plus loin. Merveilleusement secondé par la bonté du piano de M. Pleyel qu'il a touché au concert du Conservatoire, il a excité le plus vif enthousiasme dans tout l'auditoire. La forme et la composition du solo qu'il a joué ont fait aussi beaucoup de plaisir; ce genre de morceau me paraît remplacer avantageusement le concerto, à cause de l'unité de son plan et de sa brièveté.

Le morceau de M. Tulou pour hautbois, flûte, cor et basson, qui paraît être un fragment de symphonie concertante, a vieilli dans ses formes. Il a été fait sur le modèle que Devienne a tracé autrefois dans un morceau du même genre; mais la musique instrumentale a besoin d'être traitée d'autre manière aujourd'hui. Au reste, les talens remarquables de MM. Tulou, Vogt, Dauprat et Barizel ont racheté par le charme de leur perfection ce qui manquait à la musique.

Les progrès de Mlle Dorus sont constans. Sa voix, un peu faible dans les sons graves, est d'une pureté remarquable dans le haut; sa vocalisation est nette, facile et bien articulée; elle a du goût, de l'expression, et sa prononciation est excellente. Ces qualités lui présagent de l'avenir. Elle a chanté à merveille la grande scène de *Robin des Bois*, et y a été vivement applaudie par l'auditoire et par l'orchestre.

L'admirable trio de *Guillaume Tell*, morceau qui peut être considéré comme une des plus belles créations de la musique, a été chanté supérieurement par Adolphe Nourrit, Dabadie et Levasseur. L'orchestre, entraîné par les accens de cette belle musique, les a bien secondés, et s'est montré dans l'accompagnement à la hauteur de ce qu'il est dans la symphonie.

Rien n'a été faible dans ce concert. Le beau chœur d'*Euryanthe*, rendu avec beaucoup d'ensemble, a produit tant d'effet qu'il a été redemandé à grands cris, et ce qui est assez rare, a été dit mieux encore la seconde fois que la première.

FÉTIS.

— Les journaux annoncent qu'un Recueil de messes en musique, noté du temps de Gui d'Arezzo; que des Heures de poche, présumées avoir appartenu à Charles V, dit le Sage; qu'une Carte de l'an 1150, la plus ancienne que l'on connaisse, sont en vente chez M. Cotelle, libraire, rue Saint-André-des-Arcs, n° 55. Il serait à désirer que ces trois rares et précieux manuscrits, découverts par M. Monteil, auteur de l'Histoire des Français des divers états, ne sortissent pas de France.

— La première nouveauté qui sera représentée à l'Opéra-Comique est un petit acte ayant pour titre: *La Veillée*. La musique est, dit-on, de M. Paris, pensionnaire de l'Académie à Rome. Viendra ensuite un ouvrage en trois actes attribué à M. Hérold.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER,
RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

V^es ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 2.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18; chez Alex. MESNIER, libraire, place de la Bourse; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 12 FÉVRIER 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Convaincu de la nécessité de rendre aussi utile qu'il est possible *la Revue musicale*, soit par le mode de sa rédaction et sa forme, soit par l'économie, le rédacteur et fondateur de ce journal a cherché le moyen de rassembler dans le plus petit espace possible la plus grande quantité de matière, afin d'en pouvoir mettre le prix à la portée des fortunes les plus bornées. Le nouveau format sous lequel il publie *la Revue*, à dater de la première livraison de la cinquième année, lui a paru le plus convenable pour atteindre son but. En effet, par la combinaison de la composition par colonnes, il est parvenu à renfermer autant de matière dans une seule feuille que dans les deux feuilles de l'ancien format, ayant porté à *quarante mille* le nombre des lettres contenues dans chaque numéro, sans diminuer néanmoins sensiblement la force du caractère.

Au moyen de la combinaison dont il vient d'être parlé, l'éditeur de *la Revue musicale* est arrivé à pouvoir réduire de moitié le prix d'abonnement de ce journal; en sorte qu'à l'avenir le prix sera de 30 francs par année au lieu de 60, tel qu'il était précédemment.

Les personnes qui ont renouvelé leur Abonnement, ou qui ont acquitté des mandats avant de recevoir cet avis, pourront à volonté réclamer l'excédant au bureau de *la Revue musicale*, rue Bleue, n° 18, ou l'imputer sur les renouvellemens subséquens.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

EXTRAIT D'UN OUVRAGE INÉDIT.

De la musique au moyen-âge.

Après la chute de l'empire romain, tous les arts furent complètement négligés et tombèrent dans une décadence absolue; la musique fut particulièrement maltraitée. Dès l'année 400, saint Augustin avait écrit un traité de musique en six livres, où l'on voit que les vrais principes de l'art étaient déjà bien dégénérés. Un peu plus tard, Macrobe essaya de faire revivre les principes de Pythagore dans son commentaire sur le songe de Scipion; mais ce qu'il en dit est presque entièrement tiré du traité de musique de Nicomaque et des autres pythagoriciens. Puis vint Boèce, dont il a été parlé précédemment. Cet auteur était très instruit dans la musique des Grecs; il essaya d'en conserver ce qui était applicable à la situation de l'art dans le temps où il écrivait, et mit beaucoup d'ordre dans la disposition des matières. C'est dans son ouvrage qu'on trouve les plus anciens exemples de la notation de la musique par les lettres latines. Au sixième siècle, Cassiodore écrivit des *institutions de musique* qui ne sont qu'un abrégé très succinct des principes de cet art, et qui font voir qu'il continuait à dégénérer. Après lui, la musique semble n'avoir plus été employée que dans l'église. Le désordre qui s'était glissé dans ses principes était tel qu'il était devenu presque impossible de l'apprendre pour le service divin. Le pape Grégoire s'attacha à réduire toute la tonalité des anciens à huit formules de tons qui furent adoptées par l'église. Il se servit des lettres latines pour noter les livres de chants sacrés, rassembla ce qu'il put trouver de plus belles mélodies dans la musique antique, et y appliqua les paroles des hymnes, des antiennes et des cantiques de l'église. Dans cette réforme de la musique d'église, il paraît qu'il supprima le rhythme

de l'ancienne musique, pour ne conserver que les longues et les brèves de la quantité latine.

La musique resta en l'état où saint Grégoire l'avait réduite jusque vers la fin du neuvième siècle, où un moine nommé Hubald tenta de faire adopter une notation composée de signes de convention, et écrivit quelques ouvrages sur le rhythme, le chant et l'harmonie. Ici une nouveauté très importante se fait apercevoir dans la musique : cette nouveauté consiste dans l'emploi de plusieurs sons simultanés, ce qui n'est autre chose que ce que nous appelons *harmonie*. Cette harmonie, qui ne se composa d'abord que de réunions de sons durs et désagréables, était plus propre à déchirer l'oreille qu'à la flatter; mais insensiblement on s'y accoutuma si bien qu'on ne put s'en passer dans certaines cérémonies de l'église. On lui donna d'abord le nom de *Diaphonie* quand elle n'avait lieu qu'entre deux voix : à trois voix on la nommait *Triphonie*, et quand il y avait quatre voix on l'appelait *Tétraphonie*. Dans les treizième et quatorzième siècles l'harmonie s'appela l'*organisation du chant* parce que, selon toute apparence, ce fut sur l'orgue qu'on essaya les premiers accords dont on accompagna les mélodies sacrées. Le premier instrument de cette espèce qu'on eut vu en Europe avait été fait dans l'Orient et avait été envoyé en présent à Pépin, père de Charlemagne, par Constantin Copronyme, en 757, et avait été placé dans l'église de Saint-Corneille à Compiègne. Insensiblement l'usage s'en était répandu, et le hasard avait sans doute fait voir qu'il était possible d'y faire entendre plusieurs sons simultanément : de là l'invention de l'harmonie, ou, comme on disait, l'*organisation*. Vers le milieu du quatorzième siècle on appela *déchant* la mélodie organisée, et *plain-chant*, la mélodie simple.

Une réforme complète du système musical fut faite en 1024 par un moine bénédictin nommé *Guido d'Arezzo*, parce qu'il était né à Arezzo, ville de la Toscane. Les points principaux de la réforme de ce musicien consistaient à avoir abandonné l'ancienne division de l'échelle par quatre sons consécutifs, division que les Grecs appelaient *tétracordes*, pour en adopter une de six sons, formant un hexacorde; à avoir donné aux notes de ces hexacordes des noms qu'il tira de l'hymne de Saint-Jean :

Ut queant laxis, *re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum *fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti, *la*bii reatum
Sancte Joannes.

(*ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.); à avoir établi une méthode de *solmisation* au moyen de cet hexacorde, en se servant des doigts de la main; méthode facile et qui exigeait peu d'étude de la part des chantres et des enfans de chœur. On a aussi attribué à ce moine l'invention de la notation moderne, bien qu'il n'y ait aucun passage de ses ouvrages qui indique qu'il fut l'auteur de cette invention; on a dit enfin qu'il a inventé l'harmonie; mais on vient de voir que cette grossière harmonie, dont on trouve des exemples dans ses écrits, existait avant lui. La solmisation de Gui d'Arezzo, et sa division de l'échelle musicale par hexacordes, ont subsisté en France jusques vers la fin du dix-septième siècle, et en Italie, jusqu'à nos jours. Les Italiens, les Français, les Espagnols ont aussi conservé les noms qu'il a donnés aux notes, avec l'addition d'une septième syllabe (*si*) qui fut faite en France par un musicien nommé Lemaire; les Allemands et les Anglais se servent de lettres de l'alphabet pour le même usage.

Les systèmes de notation ont été très différens et très multipliés depuis le dixième siècle jusqu'au quatorzième. On a vu précédemment que Hubald avait essayé d'en faire adopter un composé de signes de conventions; chaque pays, chaque école même en adopta un particulier dans la suite. Quelquefois on se servait des lettres latines adoptées par saint Grégoire, auxquelles on ajoutait pour certains cas le signe qu'on nomme bécarre; d'autres fois on écrivait les paroles des chants de l'église sur un certain nombre de lignes. En s'élevant ou s'abaissant sur ces lignes, les syllabes indiquaient des intonations ou plus hautes ou plus basses. La notation consistait aussi en points qui, tantôt ne marquaient la différence des intonations que par leurs hauteurs respectives, tantôt se disposaient sur une ligne, et au-dessus ou au-dessous de cette ligne. Dans le douzième siècle, on voit des exemples de notation en points écrits sur deux lignes, l'une en encre rouge qui désigne la note *ut*, l'autre en jaune ou en vert, qui indique le *fa*. Les autres notes se réglaient par leur position à l'égard de celles-là. Enfin il y avait de la musique écrite sur des groupes de quatre, de cinq, de six et même de huit lignes. Outre ces divers systèmes de notation latine, les Lombards avaient introduit en Italie un système composé de signes particuliers qui fut adopté par plusieurs peuples de ces temps, et dont on trouvait encore des traces au commencement du seizième siècle.

Aucuns vestiges de rhythme ne se font apercevoir dans les exemples de musique qu'on trouve dans les manuscrits antérieurs au onzième siècle. Le premier auteur qui écrivit sur cette matière est Francon de Cologne, écolâtre de Liége, en 1066. Avant lui on avait déjà fait, ainsi qu'il le déclare lui-même, plusieurs ten-

tatives pour régler les rapports de durée des sons; mais il fut, à ce qu'il paraît, le premier qui rédigea en un corps de doctrine les règles établies avant lui; les étendit, les corrigea, et mérita d'être regardé, sinon comme l'inventeur, du moins comme le premier auteur classique en cette matière. Son livre est intitulé: *Ars cantus mensurabilis.* Il y fait connaître, non-seulement les formes de notes et de silences qui servaient à distinguer les durées, mais aussi de certaines règles de proportions qu'on avait établies dans ces premiers temps. On y voit quatre espèces de notes indiquant des durées différentes; ces espèces sont la double longue, la longue, la brève et la semi-brève. Francon fait connaître aussi cinq modes ou élémens du rhythme qui correspondaient à ce que nous appelons aujourd'hui les *mesures.*

Les règles du *déchant* ou de la musique harmonieuse sont aussi beaucoup plus développées dans l'ouvrage de Francon que dans tout ce qu'on connaissait jusqu'à lui, et font apercevoir de sensibles progrès dans l'art. Ce ne sont plus, comme au temps de Huhald ou de Gui, des suites d'intervalles durs et désagréables sans aucun mélange d'accords plus doux; il est même remarquable que certains passages du traité de Francon indiquent un art plus avancé que ce qu'on trouve dans les ouvrages qui ont été écrits dans la plupart des livres du douzième siècle. Francon eut plusieurs commentateurs; l'un d'eux, Marchetti de Padoue, qui vivait à la fin du treizième siècle et au commencement du quatorzième, indique des perfectionnemens assez considérables qui s'étaient faits dans la musique et surtout dans l'harmonie.

Le génie des musiciens se développait en proportion des progrès de la théorie: ces musiciens de pratique commencèrent vers 1160 à se faire connaître sous les noms de *trouvères*, de *troubadours*, et plus tard, de *ménestrels*. Leur occupation habituelle était de composer les paroles et la musique de certaines pièces qu'on peut considérer comme le type de la *romance*, et qu'on appelait *lays*. Il paraît que ce fut en Provence que les premières chansons profanes prirent leur origine, et que les premiers troubadours commencèrent à se distinguer. Le goût des mélodies d'amour se répandit bientôt dans toute la France, et les hommes les plus distingués par leur naissance se livrèrent à la composition de chansons qui furent repétées dans tous les châteaux par les ménestrels qui s'accompagnaient de la harpe. Parmi ces poètes musiciens, on remarque Thibaut IV, comte de Champagne et roi de Navarre, amant de la reine Blanche, mère de saint Louis; Charles d'Anjou, frère de saint Louis; le châtelain de Coucy, célèbre par ses amours avec la dame de Fayel; Blondeau ou Blondel de Neele, si connu par son attachement pour Richard *Cœur-de-Lion;* Gaces Brulez, et beaucoup d'autres. Ils ne variaient guère les formes de leurs romances amoureuses; la plupart ne sont remplies que de lieux communs d'une fade galanterie, de tristes supplications à leurs maîtresses pour les attendrir, de plaintes éternelles contre les médisans; le début en est trivial, et on le prendrait pour une formule obligatoire, tant il est fréquemment employé. En voici un exemple: *la verdure renaît, le printemps revient; le rossignol chante, je veux chanter aussi.* On y trouve cependant quelquefois de la naïveté, de la grace et du sentiment. Les airs étaient faciles et simples; ils n'étaient point mesurés, et l'on n'y trouvait d'autre différence de durée que celles des longues et des brèves par la prosodie comme dans le plainchant.

Dans la seconde moitié du treizième siècle, Adam de le Hale, trouvère, surnommé *le bossu d'Arras*, à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance, écrivit aussi des chansons dans lesquelles on remarque des perfectionnemens fort importans. Il était né vers 1240, et après plusieurs aventures, était venu à Paris, et s'y était attaché à Robert comte d'Artois, qui l'emmena à Naples en 1282, à la suite du duc d'Alençon. Comme tous les trouvères des douzième et treizième siècles, Adam de le Hale fut poète et musicien. Il se distingua surtout dans la chanson; mais ses mélodies ne sont point, comme celles de tous ses prédécesseurs, dépourvues de rhythme; les valeurs des notes y sont disposées dans un ordre symétrique et régulier qui donne une idée de mesure assez satisfaisante. Ce mérite n'est toutefois qu'une faible partie des qualités qui distinguent ce trouvère; car au lieu d'imiter la plupart des chansonniers de son temps, qui se bornaient à imaginer des mélodies dépourvues de tout accompagnement, il écrivit des chansons et des motets à trois voix qui ont été conservés dans un manuscrit de la bibliothèque royale. Les chansons ont la forme du rondeau; leur harmonie n'est point une simple diaphonie ecclésiastique, c'est-à-dire, un assemblage de voix procédant par notes égales et par intervalles durs à l'oreille: on y voit un mélange d'accords et de mouvemens qui, s'ils ne sont pas irréprochables, montrent cependant des progrès immenses. Ces chansons ont d'autant plus de prix qu'elles sont les plus anciens monumens de leur genre.

Les motets d'Adam de le Hale offrent aussi plusieurs particularités remarquables. Ils se composent du plainchant d'une antienne ou d'un hymne dont les paroles sont latines, et qui est destiné à une voix grave. Sur ce

chant, deux autres voix font une sorte de déchant ou de contrepoint; et ce qui peint bien le goût de ces temps barbares, ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets se chantaient dans les processions et dans certaines fêtes de paroisses.

Adam de le Hale est aussi l'auteur d'un ouvrage qui aurait dû suffire pour l'immortaliser; cependant il est à peine connu de la plupart des musiciens. Je veux parler d'une sorte de vaudeville qu'on peut considérer comme le premier et le plus ancien essai d'opéra-comique. Il est intitulé le *jeu de Robin et de Marion*. On en trouve des copies dans la bibliothèque royale. Cette pièce où il y a onze personnages, est, comme je viens de le dire, un opéra-comique divisé par scènes, et dans lequel le dialogue est coupé par des chants. On y trouve des airs, des couplets et des duos dialogués. La musique de ces airs n'est pas une sorte de psalmodie non rhythmée comme les chansons de Raoul ou Renaut de Coucy, de Gaces Brulez et du roi de Navarre, mais une mélodie rhythmique dont les phrases sont souvent régulières et correspondantes. Tout porte à croire qu'Adam de le Hale apprit en Italie à donner à ses chants des formes gracieuses qui n'étaient point alors connues en France.

Tandis que les troubadours, les trouvères, les ménestrels et les *chantères* de ce pays travaillaient à perfectionner la chanson, genre de musique où ils acquirent une supériorité non contestée dans le reste de l'Europe, les Italiens s'exerçaient avec ardeur à un art plus difficile; c'est-à-dire à la composition à plusieurs parties, qui avait été quelque temps stationnaire après l'époque de Francon. Des morceaux à trois voix, composés en Italie vers le milieu du quatorzième siècle et qui sont parvenus jusqu'à nous, décèlent une habileté qui n'a pu être que le résultat de progrès successifs faits à des époques antérieures. Malheureusement les grandes bibliothèques de l'Italie, où l'on pourrait trouver des traces de ces progrès, sont inabordables non-seulement pour les étrangers; mais même pour les nationaux. C'est donc aux monumens du quatorzième siècle dont il vient d'être parlé, que commence pour nous la série de compositeurs qui n'ont cessé d'imprimer à l'art musical un mouvement non interrompu vers la perfection relative. Mais à cette époque commence aussi celle de la musique qu'on désigne sous le nom de *musique moderne*, et finit celle du moyen âge.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Méthode pour la guitare, par Ferdinand Sor, un vol. in-4°, 1830. Prix: 36 fr. *Paris*, chez l'auteur, rue de Marivaux, n° 4. *Bonn*, N. Simrock; *Londres*, Johanning et Walthmone.

La guitare était autrefois l'instrument d'accompagnement des amateurs du dernier ordre; d'insipides batteries presque toutes de mêmes formes, qui ne sortaient guère de la tonique et de la dominante, un petit nombre de tons faciles, et quelques traits en notes simples, étaient à peu près tout ce qu'on savait faire alors; de là vient que ce qu'on appelait des *Méthodes de guitare*, il y a vingt-cinq ou trente ans, ne contenait qu'un petit nombre de préceptes et d'exemples élémentaires, et que le reste de ces méthodes était rempli de petits morceaux pour servir d'études aux élèves. C'est ainsi qu'étaient faites les méthodes de Vidal, de Pollet, de Lintant, de Lemoine et de Doisy.

Vers 1808, M. Carulli vint se fixer à Paris, et fit entendre sur la guitare des choses qui parurent alors appartenir à un art tout nouveau. Je me souviens que son exécution fit parmi les artistes une assez vive sensation, et que Dusseck, l'entendant un jour, lui dit en lui prenant la main: *Monsieur, vous êtes un homme extraordinaire.*

M. Carulli avait l'intention de propager ses découvertes en France, et d'élever la guitare au rang des instrumens d'harmonie; mais dès les premiers pas, il fut arrêté, parce qu'il y avait trop loin de sa manière de considérer et de traiter la guitare à celle de tous les autres professeurs de cet instrument. Tout ce qu'il écrivait était trouvé trop difficile; les marchands de musique n'osaient se charger de ses ouvrages: il fallut bien qu'il renonçât à montrer une partie de son talent, et sa réputation s'augmenta à mesure qu'il la méritait moins à ses propres yeux. C'est dans cette disposition d'esprit qu'il écrivit sa *Méthode de guitare:* le succès fut immense, et les éditions de cet ouvrage se multiplièrent avec une rapidité prodigieuse. Cette vogue était méritée; car, bien que M. Carulli n'eût mis dans sa méthode qu'une partie de ce qu'il aurait pu y mettre, néanmoins son ouvrage avait une supériorité incontestable sur tout ce qu'on possédait dans le même genre.

Cependant, tandis que M. Carulli faisait sortir les guitaristes français de l'apathie où ils avaient langui jusqu'à lui, d'autres artistes d'un talent fort remarquable, tels que Moretti, Giuliani, Carcassi, deux espagnols nommés Aguado et Arailza et, dans un genre tout particulier, Ferdinand Sor, faisaient faire à la guitare d'im-

menses progrès qui exigeaient des exposés nouveaux de leurs principes. Chacun de ces maîtres a résumé ses recherches dans des livres élémentaires qu'ils ont aussi désigné sous le nom de *Méthodes;* ainsi l'on a la *Méthode complète de Guitare* d'Aguado (Paris, Richault), les *Études* de Giuliani, les *Studien mit fingersatz* de Blum, et beaucoup d'autres ouvrages du même genre, dont l'objet principal est d'augmenter le brillant de l'exécution. Quant à M. Sor, il suivait une autre direction. Convaincu que la guitare est surtout un instrument d'harmonie, c'est à la ramener à ce qu'il considérait comme sa destination primitive qu'il s'attachait, et pour y parvenir, il lui semblait nécessaire de refaire en entier les premiers principes de l'art de jouer de la guitare. On sait que ce guitariste excelle à accompagner de la musique serrée à quatre parties, et à faire sentir la marche régulière de chacune d'elles. Les positions difficiles qu'il faut prendre pour saisir tous les accords, et la nécessité d'écarter beaucoup les doigts fit voir à M. Sor que la manière ordinaire de tenir le manche, en couchant la main sur le dos, et en mettant les doigts à plat sur les cordes, est défectueuse; contre l'usage ordinaire, ce fut le pouce qu'il appuya sur le dos de la guitare, et dès lors toute la main se trouva portée en avant et arrondie, de manière à pouvoir saisir tous les intervalles et toutes les positions. On conçoit que de ce seul préliminaire découlent des principes tous différens de ceux des autres guitaristes : ce sont ces principes que M. Sor vient d'exposer dans sa *Méthode pour la guitare.*

Son ouvrage est divisé en trois parties : la première traite de la construction de l'instrument, de la manière de le tenir, de la position des deux mains, de la manière d'attaquer la corde, et de la qualité du son; la seconde est relative à la connaissance du manche, c'est-à-dire de toutes les positions de la main sur les cases qui divisent les cordes, au doigté des deux mains et à l'emploi des doigts de la main droite; la troisième traite des tierces, des sixtes, du doigté de la main gauche à l'égard de la mélodie, des sons harmoniques, et de l'accompagnement. Un cahier de planches de musique et lithographiées contient les démonstrations des préceptes de la méthode. Dans une introduction de quelques pages, M. Sor rend compte de ses études et des circonstances qui l'ont conduit à adopter des principes tous différens de ceux des autres guitaristes, et des motifs qui les lui font préférer aujourd'hui. On ne peut nier qu'il ne soit fondé à y persévérer, et que la guitare ne soit plutôt un instrument d'harmonie qu'un instrument purement mélodique. Toutefois, en le traitant à sa manière, on peut lui reprocher de lui ôter du brillant et de la verve; l'oreille du musicien est satisfaite, mais son plaisir est tranquille; il ne s'y trouve point d'entraînement.

Tout ce qui a rapport à la position de l'instrument et des mains est établi par M. Sor sur des raisonnemens pleins de justesse; on y reconnaît un artiste consciencieux, habitué à réfléchir sur ses études, et ne donnant rien à la routine. L'article qui est relatif à la qualité du son renferme aussi d'excellentes observations qui me semblent avoir été négligées dans les meilleures méthodes de guitare. Quant aux articles sur la *connaissance du manche* et du *doigté*, il faut jouer de la guitare pour apprécier la justesse des principes qui y sont développés; mais si l'on songe à l'extrême habileté de M. Sor, on doit être persuadé qu'il s'y trouve beaucoup de choses neuves dont les guitaristes tireront profit pour les progrès de leur art. Il ne faut point oublier en les lisant, que le but particulier de M. Sor est l'harmonie; quant au brillant de l'exécution, il renvoie le lecteur à d'autres ouvrages où on peut en prendre une connaissance étendue : « Si le lecteur désire apprendre à détacher avec « vitesse les notes d'un trait d'exécution, dit-il, je ne « puis mieux faire que de le renvoyer à la méthode de « M. Aguado, qui, excellant dans ce genre d'exécution, « est dans le cas d'établir les règles les plus réfléchies « et les mieux calculées là-dessus. »

Il suffit de jeter un coup d'œil sur le morceau de la *Création* de Haydn, dont l'orchestre a été réduit pour la guitare par M. Sor, pour se convaincre de son habileté dans l'art d'accompagner les choses les plus difficiles : l'analyse de ce morceau complète sa méthode.

L'ouvrage de M. Sor paraîtra peut-être trop sérieux aux amateurs qui veulent apprendre en quelques jours à jouer à peu près un maigre accompagnement de romance ou de chansonnette; mais ceux qui se proposeront de jouer réellement de l'instrument, avec toutes ses ressources, et surtout les professeurs, y trouveront une source d'instruction solide et neuve. Le succès pourra n'être pas populaire, mais il sera durable.

Nouvelles de Paris.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée dans les salons de M. Dietz, le 4 février.

Les programmes de concert semblent pour la plupart stéréotypés et tirés d'avance à grand nombre pour la plus grande commodité des consommateurs. Duos de Rossini, variations de piano, romances, etc.; j'en dirais-

d'avance le contenu tout au long, sans omettre les noms propres, toujours les mêmes. Le tout ne varie que de la fantaisie de piano à la fantaisie de violon, du nocturne à la romance, ou bien, tout récemment, de la *Parisienne* aux *Trois couleurs*.

Ceci est pour mémoire et ne saurait s'appliquer au programme du concert de M...., ma foi je ne saurais dire de quel monsieur, car le bénéficiaire ne s'est pas fait entendre; mais n'importe, ce que je voulais dire, c'est que le programme en question était empreint d'une bonne foi germanique, d'une physionomie à part qui le faisaient distinguer tout d'abord de la foule. Des chœurs allemands, des chants de la même nation, voilà qui était nouveau pour des oreilles parisiennes; et puis cela rappelait *Fidelio* avec Mme Schrœder et Haitsinger, ses dignes interprètes.

Trois chœurs allemands ont été chantés, dont un de la *Flûte Enchantée* et un autre de *la Fiancée du Brigand*, de Ries. L'exécution n'a pas été irréprochable, mais il y a de la *musicalité* chez les allemands; ils ont tous un sentiment, une conviction qui fait qu'on oublie de légères fautes d'exécution; leur probité musicale pourrait jusqu'à certain point tenir lieu de talent. Cependant il est juste de dire que deux de ces morceaux ont été bien chantés.

MM. Schmidt et Kreipl, deux artistes montagnards qui ont donné le 9 du mois dernier un concert dont nous avons rendu compte, ont mieux joué que dans leur soirée. Débarrassés d'une émotion qui les avait gênés lorsqu'il s'agissait de satisfaire un public qui avait le droit de se montrer exigeant pour eux, ils ont pu déployer sur la guitare un talent très original. On ne trouve pas en eux les ressources *harmoniques* de M. Sor, et l'on pourrait faire de plus grandes difficultés; mais quoi qu'il en soit, ces messieurs ont un talent réel, et ce qu'ils font est neuf.

Nous avons dit ce qu'il y avait de mieux dans ce concert. M. Domange, Mme Durand et une demoiselle Edwige Louise s'y sont fait entendre dans plusieurs morceaux de Rossini, morceaux que nous avons entendus trop souvent pour en parler aujourd'hui.

Cette soirée avait attiré du monde.

CONCERTS.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

La société des concerts donnera, dimanche 13 février, son deuxième concert annuel. Le programme de cette matinée est composé comme il suit :

1° Symphonie en *la* de Beethoven.

2° Duo de *Jeanne d'Arc*, musique de Carafa, chanté par Ponchard et Mlle Dorus.

3° Thème varié pour le violoncelle, par Dotzauer, exécuté par M. Vaslin.

4° Air des *Deux Nuits*, musique de Boieldieu, chanté par Ponchard.

5° Finale de *Fidelio*, musique de Beethoven. Les solos seront chantés par Mlles Dorus et Falcon, MM. Dabadie, Prévost, Al. Dupont, Wartel et Dérivis fils.

6° Ouverture *d'Euryanthe*, musique de Weber.

Le troisième concert offrira beaucoup d'attraits à la curiosité des artistes, car on y entendra la symphonie avec chœurs de Beethoven, dont l'étude se poursuit avec soin. Cet ouvrage offre d'immenses difficultés pour l'exécution; il est d'autant plus nécessaire de les vaincre complètement et d'approcher autant que possible de la perfection, que cette symphonie est l'une des dernières productions de Beethoven, et l'une de celles où la pensée du grand artiste est devenue plus vague et plus difficile à saisir.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE CLASSIQUE,

DIRIGÉE PAR M. CHORON.

L'institution de musique classique donnera cette année six concerts ou exercices publics de chant. Ces concerts auront lieu, comme par le passé, les jeudis à deux heures très précises après midi. Ils commenceront le jeudi 24 février, et continueront de huitaine en huitaine, le jeudi-saint excepté. Outre le choix des meilleurs morceaux exécutés les années précédentes, on entendra cette année plusieurs ouvrages qui ne l'ont point encore été, tels que : *Athalia*, oratorio de Handel; le *Requiem* de Mozart, dont les principaux morceaux seront exécutés comparativement à ceux du *Requiem* de Jomelli; le *Carmen sæculare* de Philidor; l'*Armide* de Gluck, comparativement avec celle de Lully, et les principaux morceaux de celui de M. Rossini; plusieurs madrigaux non encore exécutés de Palestrina, *Cipriano di Rore*, *Orlande*, etc.

Le prix des billets d'entrée sera de 5 fr. pour toutes les places, et par abonnement de 25 fr. pour six concerts.

Les billets ne portant point d'indication pour aucun concert particulier, ils sont admissibles à perpétuité pour tous les concerts quels qu'ils soient, ceux à bénéfice exceptés.

S'adresser à l'Institution, rue de Vaugirard, n° 69, et chez tous les marchands de musique et d'instrumens, notamment chez M. Pacini, *boulevard Italien;* M. Romagnési, *rue Vivienne;* M. Petitbon, *rue du Bac;* M. Le

Roi, *successeur de* Gaveaux, *passage de l'Opéra;* M. Launer, *boulevard Montmartre;* MM. Lemoine, *rue de l'Échelle et rue Dauphine.*

— Un M. Bernard a débuté samedi dernier à l'Opéra-Comique dans *le Nouveau Seigneur* et *les Voitures versées.* Le succès négatif qu'a obtenu ce Monsieur nous dispense d'en parler plus au long.

Le joli opéra de M. Gomis, *le Diable à Séville*, bien chanté par Chollet, Boulard et Mlle Prévost, a ramené la foule au théâtre de la rue Monsigni. Féréol est très plaisant dans un rôle de moine.

— On joue depuis quelques jours au théâtre des Variétés un vaudeville intitulé *l'Ange Gardien*, pour lequel plusieurs morceaux avaient été composés par M. Gasse, jeune homme qui donnait des espérances, et que la mort vient de frapper à son entrée dans la carrière. Ces airs sont ce qu'ils devaient être, simples et sans prétention : ils ont été applaudis unanimement.

— *Aerephone.* — Quoi de plus délicieux que les instrumens dont le son vibrant et prolongé a quelque chose de ces accens doux et pénétrans de voix de femme, qui causent de si vives émotions! L'orgue était le seul instrument à clavier qui possédât cette précieuse qualité, lorsqu'on essaya d'en construire de plus petits et de plus portatifs. Parmi ceux-ci on distingue le *Physharmonica* au son duquel on reprochait toutefois de manquer d'intensité. Frappé de cet inconvénient, M. Dietz, facteur de pianos distingué [1], a tenté un nouvel essai qui a complètement réussi. Nous avons déjà parlé dans la *Revue Musicale* de *l'Aerephone;* son auteur vient d'y faire de nouveaux perfectionnemens qui le rendent aussi parfait que possible. Ce joli instrument, dont le prix est peu élevé, a beaucoup de succès cet hiver dans les salons du monde élégant et musical.

— La reprise de *Mathilde de Shabran*, qui avait été annoncée au Théâtre-Italien, n'a pas eu lieu jusqu'ici : on n'en parle même plus, et on lui a substitué l'indication de la reprise de *Don Juan*, qui est arrêtée aussi par une indisposition de Mme Méric-Lalande. Cette cantatrice est chargée du rôle de *donna Anna*, et Mme Tadolini de celui de *donna Elvira*. Il est à craindre que celui-ci ne produise pas un bon effet, car le caractère énergique donné par Mozart au personnage de *donna Elvira*, n'est nullement en rapport avec le talent tout gracieux de Mme Tadolini. Quant au rôle difficile de *don Juan*, il ne convient en aucune manière à Zucchelli; il est donc à craindre que le chef-d'œuvre de Mozart, qui a excité l'année dernière un si vif enthousiasme, ne soit pas si heureux cette année. Nous voyons avec peine ces reprises mal organisées qui ne peuvent que porter atteinte au respect que doivent inspirer des chefs-d'œuvre tels que cette partition colossale de *Don Juan*.

La dernière représentation de *Semiramide* a été une occasion de triomphe pour Mme Méric-Lalande. L'organe vocal de cette habile cantatrice était bien disposé, et a bien secondé ses intentions dans le rôle difficile de *Sémiramis*. Dans la plupart des morceaux, et particulièrement dans l'air du premier acte, dans les duos et dans le finale, elle a produit beaucoup d'effet et s'est fait applaudir à plusieurs reprises.

Nous avions été induits en erreur lorsque nous avons annoncé que Mme Méric-Lalande doit aller en Italie au mois de mars; elle est engagée au théâtre de Londres pour la saison, et si elle retourne en Italie, ce ne sera qu'après avoir achevé cet engagement.

— Une représentation au bénéfice de Mme Lemonnier se prépare au théâtre de l'Opéra-Comique. Elle offrira à la curiosité du public un ouvrage qui ne peut manquer d'inspirer le plus vif intérêt : cet ouvrage est l'Euryanthe de Weber, traduit par M. Castil Blaze, et dans lequel on entendra Mlle Dorus, MM. Adolphe Nourrit et Levasseur, et quelques-uns des premiers sujets de l'Opéra. On dit que les chœurs et l'orchestre de l'Opéra-Comique seront renforcés pour cette représentation d'un certain nombre de musiciens de l'Opéra.

Les répétitions de plusieurs ouvrages se poursuivent avec activité à l'Opéra-Comique. On annonce pour le 12 février la première représentation de *la Veillée*, opéra en un acte, dont la musique a été composée par M. Pâris, ancien pensionnaire du gouvernement, dont le talent donne des espérances. On a aussi commencé depuis quelques jours les répétitions d'un nouvel opéra en trois actes, dont la musique est de M. Hérold. L'activité ne manque point dans l'administration de ce théâtre; elle lutte avec courage contre les désavantages de la mauvaise composition du personnel, contre des charges accablantes, contre les circonstances fâcheuses qui ont ébranlé toutes les fortunes, et contre la défaveur publique; malheureusement, il est bien difficile de triompher de tout cela.

— Une commission a été nommée par le ministre de l'intérieur pour examiner la constitution et les réglemens de l'école des beaux-arts, ainsi que les rapports de cette école avec l'académie royale des beaux-arts, les concours pour les grands prix, et les réglemens de l'école française de Rome. La question des concours et de la situation des lauréats, à Rome, intéressant les musiciens, MM. Reicha, Hérold et Fétis ont été nommés

(1) Rue Neuve-Saint-Augustin, n. 23.

membres de la commission pour présenter à ce sujet des vues d'amélioration. Trop nombreuse pour faire le travail préparatoire qu'elle est appelée à discuter, la commission a désigné pour faire ce travail MM. Delaroche, Drolling et Picot, chargés de la peinture; Blouet et Roman, de l'architecture; Petitot et Duban, de la sculpture; Fétis, de la musique, et Dupont, de la gravure.

— Rossini est parti pour Madrid avec M. Aguado. Ce voyage qui, pour le banquier, se rattache à une haute opération financière, n'est pour le compositeur qu'une partie de plaisir. Il sera de retour à Paris avant le 10 mars prochain.

— La commission nommée par le ministre de l'intérieur pour examiner la situation de l'Opéra, poursuit ses travaux avec activité. Il est présumable que ce beau spectacle va sortir de la situation fâcheuse où l'a plongé l'incurie de M. Lubbert.

— Ce ne sera pas sans un vif plaisir que les vrais amateurs apprendront que M. Baillot commencera ses soirées de quatuors et de quintettis le 22 février prochain, dans les salons de la rue Saint-Lazare, n° 59, à huit heures du soir. Les séances auront lieu les mardi 22 février, 1er, 8 et 15 mars.

On souscrit au local même des séances, chez M. Berlot; au magasin de musique de M. Pleyel, boulevard Montmartre; chez M. Frey, éditeur de musique, place des Victoires; et chez M. Gand, luthier, rue Croix-des-Petits-Champs, n° 24.

Nouvelles étrangères.

Rome. — L'ouverture du théâtre *Tordinona* s'est faite le 15 janvier par la première représentation d'un nouvel opéra de Pacini, qui a pour titre *Il Corsaro*. La curiosité, qui est toujours excitée par une salle nouvellement restaurée, jointe à l'intérêt qui s'attache à un opéra écrit expressément pour cette circonstance, avait attiré le peuple en foule à la première représentation, malgré l'espèce de deuil qui règne toujours dans la capitale du monde chrétien pendant le conclave pour l'élection d'un pape.

Les ducs de Torlonia s'étaient chargés de la dépense considérable de la restauration du grand théâtre *Tordinona*, connu sous le nom de *Theatro d'Apollo*; leur générosité a surpassé tout ce qu'on pouvait attendre de leur magnificence, et le goût de M. Valadier, architecte français qui a conduit les travaux, a fait des merveilles. Rien de plus riche ni de plus élégant que l'aspect de la salle dans son état actuel.

La troupe chantante, composée de Mlle Albini, qui a débuté avec quelque succès à Paris en 1827, de Rose Mariani, *primo musico*, de Gentili, premier tenore, et de Torri, première basse, est satisfaisante.

Près d'une heure et demie s'est écoulée depuis l'ouverture des portes du théâtre jusqu'au moment où l'ouverture a commencé. Le public, fatigué d'une si longue attente, a manifesté sa mauvaise humeur dès les premiers accords, et le succès de l'ouvrage fut plus qu'incertain; mais la seconde et la troisième représentations ont été beaucoup plus heureuses. Plusieurs morceaux ont été écoutés avec plaisir et vivement applaudis, bien qu'on reproche à Pacini des longueurs et des répétitions, défauts ordinaires de sa musique. Quatre fois le *Maestro* a été rappelé sur la scène à la deuxième représentation. Les chanteurs ont aussi reçu des marques de la satisfaction du public dans plusieurs airs, et particulièrement dans un quintetto qui a produit beaucoup d'effet.

— Un chanteur inconnu est arrivé dernièrement à Livourne, annonçant qu'il chanterait, dans un opéra en trois actes, le premier acte en soprano, le second en tenore et le troisième en basse.

— C'est à Hambourg que Mlle Sontag a terminé sa carrière dramatique et musicale. Les concerts qu'elle y a donnés ont été brillans et productifs. De cette ville elle s'est rendue à La Haye où elle a rejoint son mari, le comte de Rossi, ministre de la cour de Sardaigne auprès du roi de Hollande. Ce n'est donc plus que pour ses amis que le talent le plus parfait de notre époque se fera entendre : heureux sont ses amis !

— Un luthier de Francfort, nommé M. Brinckmann vient d'ajouter à la guitare un perfectionnement dont l'utilité séra sans doute reconnue par les personnes qui jouent de cet instrument. Voici en quoi il consiste.

On sait qu'il arrive assez fréquemment que l'octave d'une corde filée, résultant de la pression de cette corde par le doigt, manque de justesse. Ce défaut peut avoir deux causes. La première tient à une mauvaise division du manche; la seconde, à ce que la corde est mal filée. Il est facile de remédier à une mauvaise division du manche; mais il n'est pas si aisé de corriger les défauts de la corde. M. Brinckmann a triomphé de cette difficulté au moyen d'un mécanisme ingénieux qu'il a adapté au chevalet de l'instrument. Une vis placée à chaque corde la dilate ou la contracte en raison du besoin qu'on a d'élever l'octave ou de l'abaisser. Si l'octave de la corde à vide est trop haute, on tourne le bouton de la vis à droite; si au contraire elle est trop basse, on tourne la vis à gauche : dans l'un et l'autre cas, on arrive à la justesse parfaite.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 3.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18; chez Alex. MESNIER, libraire, place de la Bourse; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 19 FÉVRIER 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Convaincu de la nécessité de rendre aussi utile qu'il est possible *la Revue musicale*, soit par le mode de sa rédaction et sa forme, soit par l'économie, le rédacteur et fondateur de ce journal a cherché le moyen de rassembler dans le plus petit espace possible la plus grande quantité de matière, afin d'en pouvoir mettre le prix à la portée des fortunes les plus bornées. Le nouveau format sous lequel il publie *la Revue*, à dater de la première livraison de la cinquième année, lui a paru le plus convenable pour atteindre son but. En effet, par la combinaison de la composition par colonnes, il est parvenu à renfermer autant de matière dans une seule feuille que dans les deux feuilles de l'ancien format, ayant porté à *quarante mille* le nombre des lettres contenues dans chaque numéro, sans diminuer néanmoins sensiblement la force du caractère.

Au moyen de la combinaison dont il vient d'être parlé, l'éditeur de *la Revue musicale* est arrivé à pouvoir réduire de moitié le prix d'abonnement de ce journal; en sorte qu'à l'avenir le prix sera de 30 francs par année au lieu de 60, tel qu'il était précédemment.

Les personnes qui ont renouvelé leur Abonnement, ou qui ont acquitté des mandats avant de recevoir cet avis, pourront à volonté réclamer l'excédant au bureau de *la Revue musicale*, rue Bleue, n° 18, ou l'imputer sur les renouvellemens subséquens.

INSTRUMENS A CORDES PINCÉES.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.

On a vu dans le premier article que la guitare a été apportée par les Maures en Espagne; telle est du moins l'opinion commune. Toutefois, bien que les instrumens à cordes pincées soient très répandus dans toute l'Afrique, particulièrement sur le littoral de la Méditerranée, ces instrumens ne ressemblent pas exactement à la guitare, soit par la forme, soit par l'accord. Peut-être des modifications successives ont-elles donné à quelque instrument des Maures la forme qu'on voit aujourd'hui à la guitare. Quoi qu'il en soit, les habitans de l'Égypte donnent le nom de *qytârah Barbaryeh* (guitare des Barbarins ou des Barâbras) à un instrument à cordes pincées dont se servent les habitans de l'Éthiopie; et dans la traduction arabe de la Bible, on trouve le nom de *qyçârah* employé comme la traduction du mot hébreu que les septante ont traduit par celui de *cithare* (κιθάρα). Le nom de guitare paraît venir de ceux de *qytârah* ou de *qyçârah*.

L'instrument appelé *qytârah Barbaryeh* se trouve communément en Égypte, en Éthiopie, en Nubie, et parmi les Bârabras ou Berbères qui habitent en deçà et au-delà de la première cataracte du Nil. Les Éthiopiens lui donnent le nom de *kissar*, et les Berbères celui de *kesser*. Tous ces noms ont évidemment de l'analogie avec celui de *guitare;* mais la forme de l'instrument que nous désignons sous celui-ci est très différente de celle du *kissar*. Celui-ci est une lyre qui a beaucoup de ressemblance avec la lyre antique décrite par Homère dans son hymne à Mercure.

Le corps est composé d'une sébille de bois recouverte d'une peau de mouton tendue par des nerfs de bœuf. De ce corps s'élèvent deux montans qui s'écartent jusqu'à une certaine hauteur, et qui sont fixés par une traverse où s'attachent les cordes. Celles-ci sont au nombre de cinq; elles sont faites d'intestins de chameau, et s'atta-

chent par leur extrémité inférieure à un tirant double, formé de plusieurs cordes de boyau, et ce tirant double est attaché lui-même aux nerfs de bœuf du corps de l'instrument. Pour pincer les cordes du kissar, on se sert d'un plectre formé d'un morceau de cuir dur.

L'accord des cordes du kissar ne ressemble en rien à celui des cordes de la guitare : la première est à l'unisson du *re* donné par la deuxième corde doigtée du violon; les trois suivantes sonnent les notes *sol*, *la*, *si* au-dessous, et la dernière donne le *mi* de la chanterelle à vide du violon ; en sorte qu'elles donnent la suite progressive de quartes ascendantes et de quintes descendantes, *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*. La manière de jouer le kissar est exactement semblable à celle de tenir et de pincer la lyre, telle qu'elle est décrite par les écrivains de l'antiquité, et telle qu'elle est représentée sur les monumens.

Il est facile de voir que la différence radicale entre le *kissar* et la *guitare* consiste en ce que ce dernier instrument est pourvu d'un manche sur lequel on appuie les doigts pour varier les intonations, tandis que l'autre en est dépourvu et se trouve borné aux cinq notes des cordes à vide. Si donc, comme cela est vraisemblable, les noms de *kissar*, *qyçârah* et *qytârah*, ont été l'origine de celui de *guitare*, il est également probable que ces noms s'appliquaient aussi autrefois à quelque instrument qui ne se trouve plus en Afrique, ou du moins que des changemens considérables auront été faits en Espagne à l'un des instrumens à cordes pincées des Maures, et que le nom seul aura été conservé par tradition.

Les premières traces de l'introduction de la guitare dans la musique européenne se font apercevoir dès le commencement du douzième siècle. Les plus anciens auteurs qui en ont parlé lui donnent le nom de *guiterne;* dans le seizième siècle, ce nom lui était encore conservé, car il existe un livre d'Adrien Le Roy, imprimeur de Paris, et professeur de musique, qui a pour titre : *Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature à bien accorder, conduire et disposer la main sur la* GUITERNE; Paris, 1578. Le nom de *guitarra* ne fut pas le seul que les Espagnols donnèrent à la guitare dans les premiers temps où ils s'occupèrent de la perfectionner : ils l'appelaient aussi *vigueta de mano* et *vitrueta*. Les deux ouvrages les plus anciens qu'on ait sur l'art de jouer de la guitare sont intitulés : *El maestro o musica di vigueta de mano*, Valence, 1534, et *Silva de sirenas, o tratado de la vitrueta*, Valladolid, 1547. L'auteur du premier de ces livres est un noble de Valence, nommé *don Louis Milan*, et celui du deuxième, un professeur de musique appelé *Henri de Valderrobano*. Les Portugais appellent encore aujourd'hui la guitare *vihuela*.

La guitare espagnole dont se servent les musiciens ambulans et le peuple n'a que cinq cordes, ou comme ils disent *cinque ordenes*. On peut dire que c'est l'instrument national de toutes les Espagnes. Non-seulement il sert à accompagner tous les airs populaires connus sous les noms de *boleros*, *seguedilles*, *tirannas*, *villancicos*, etc.; mais c'est aussi l'instrument obligé de la danse villageoise. Il joue le premier rôle dans les sérénades, dans les réunions de la veillée, dans les soirées d'auberges; enfin, les muletiers le portent partout avec eux et en jouent pour charmer l'ennui de leurs longues journées de voyage. Le peuple *racle* les cordes de la guitare ou les frappe avec le dos de la main, au lieu de les pincer. Tout Espagnol apprend dès son enfance à faire sur cet instrument les trois ou quatre accords dont se compose toute la modulation des airs populaires, et son éducation à cet égard se borne à la tradition de ce qu'il entend tous les jours. Ce fut vers la fin du dix-huitième siècle que l'art de jouer de la guitare se perfectionna et qu'il prit une forme méthodique. Un gentilhomme, nommé Castro de Gistau, né à Madrid en 1770, fut le premier Espagnol qui sut varier les qualités du son, et qui sortit des arpèges éternels des guitaristes ordinaires. Son habileté était très inférieure à celles de MM. Aguado, Sor et Carcassi; mais elle était merveilleuse si on la comparait au jeu de la plupart de ses compatriotes. On trouve aujourd'hui plusieurs guitaristes distingués à Madrid et dans quelques autres villes de la péninsule.

La guitare française ne fut montée que de cinq cordes, comme la guitare espagnole, jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Bien que bornée à si peu de ressources, elle offrit cependant à un maître de Paris, nommé *Campion*, l'idée d'une multitude d'effets qu'on a reproduits plus d'un siècle après qu'il eut publié ses découvertes. L'ouvrage où il les a consignées est fort curieux; il a pour titre : *Nouvelles découvertes sur la guitare, contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières d'accorder;* Paris, 1705.

Cette variété dans l'accord est en effet l'un des moyens les plus puissans pour augmenter les ressources de la guitare, et Campion l'avait bien vu ; depuis l'époque où il vécut, ces découvertes avaient été négligées parce qu'elles offraient d'assez grandes difficultés dans l'exécution. Quelques guitaristes modernes ont essayé de tirer parti de ce moyen; mais je crois qu'on n'a point su jusqu'ici tout ce qu'on peut en faire.

En 1801, un luthier de Paris, nommé *Maréchal*, ajouta à la guitare une sixième corde, *mi*, dans la basse. On trouva d'abord cette corde embarrassante, et on ne la pinça qu'à vide, ayant soin d'en varier

l'accord suivant le ton où l'on jouait. On a appris depuis lors à s'en servir en la doigtant comme les autres cordes de l'instrument.

Vers le même temps, on chercha à orner la guitare d'une forme agréable en lui donnant la figure de la lyre antique. D'abord, ce fut un objet de mode, et tout le monde abandonna l'ancienne guitare pour la lyre nouvelle; mais bientôt on s'aperçut qu'en donnant à l'instrument une forme plus élégante, on lui avait ôté du son; car la table n'avait plus assez de capacité, et le son se perdait dans les branches de la lyre. Ces branches étaient d'ailleurs incommodes pour le doigté, en ce qu'elles gênaient les mouvemens de la main gauche. Après avoir eu quatre ou cinq années de vogue, la lyre fut abandonnée, et l'on en revint à la guitare à six cordes.

Sous le nom de *guitare allemande* ou *anglaise*, le cistre s'introduisit en France vers 1770 et fut de mode pendant quelque temps. Cet instrument était monté d'un double rang de cordes métalliques et de boyau : il était assez difficile à jouer, et ce fut ce qui le fit abandonner. Aujourd'hui, les guitares allemande, anglaise, italienne, espagnole et française ont toutes la même forme, et sont montées du même nombre de cordes.

Une réforme complète de la guitare a été faite en 1828 par M. Salomon, professeur de chant et de guitare. En considérant les avantages qui sont attachés à la forme du nouvel instrument qu'il a fait et auquel il a donné le nom de *Harpolyre*, on a lieu de s'étonner que son succès ne soit pas plus rapide, car ces avantages sont immenses sous le rapport des ressources harmoniques. La Harpolyre est montée de vingt-une cordes réparties sur trois manches. Le manche du milieu, appelé *manche ordinaire*, est monté de six cordes comme la guitare commune, et ces cordes sont accordées de la même manière. Le manche gauche, destiné aux basses, est monté de sept cordes accordées par demi-tons depuis le *mi* en bas jusqu'au *la* grave; enfin le manche de droite, appelé *manche diatonique*, est monté de huit cordes sonnant *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*. Des oppositions de sonorité du meilleur effet se font remarquer entre le manche du milieu et le manche de droite, et les cordes du manche de gauche fournissent des notes de basse vigoureuses. Il est vraisemblable qu'on finira par rendre justice au travail ingénieux de M. Salomon, et que son instrument sera adopté par les professeurs dès qu'ils se seront familiarisés avec ses difficultés.

Les meilleures guitares françaises et étrangères sont celles de MM. Lacote, à Paris; Panormo, à Londres; Schrueder, à Pétersbourg; Alonzo, à Madrid; Pagès et Benediz, à Cadix; Josef, Manuel Martinez et Rada, à Malaga.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

REPRISE DE DON JUAN,

Opéra en deux actes, musique de MOZART.

Il est un petit nombre de productions de l'esprit humain, dont les beautés sont telles qu'elles représentent seules toute une époque de perfectionnement; ainsi, toute l'architecture grecque résidait dans le *Parthénon*, la peinture italienne est résumée dans le Vatican, et la musique dramatique moderne est toute entière dans le *Don Juan* de Mozart. Tout ce qui vit aujourd'hui a été tiré de là : le temps qui change tout, n'y a point porté d'atteinte. Deux générations de musiciens ont passé depuis que *Don Juan* a vu le jour; quelques-uns de ces musiciens ont obtenu de brillans succès qui sont maintenant plus ou moins tombés dans l'oubli; le goût a varié maintes fois, et *Don Juan* reparaît de temps en temps, toujours beau, toujours grand, résistant aux fantaisies de la mode, et frappant au moins d'étonnement les hommes assez mal organisés pour n'en pas comprendre la valeur. Que *Don Juan* soit mal rendu : il n'excitera point parmi l'auditoire ces bruyans éclats qui témoignent d'un plaisir frénétique; mais on ne sortira point de la représentation sans avoir l'ame troublée d'un certain intérêt indéfinissable, que les grandes conceptions peuvent seules faire naître. Vienne ensuite une exécution digne de l'ouvrage, et le chef-d'œuvre reprendra tout son effet, brillera de toute sa jeunesse. Immense répertoire d'idées toujours neuves, *Don Juan* n'est point un de ces ouvrages où le génie de l'artiste se produit avec ménagement; les procédés de l'art n'y prennent point la place de l'invention; la *mécanique* de la composition ne s'y fait jamais apercevoir; l'ame n'y a point de repos, l'imagination point de bornes; et pourtant l'art y est infini.

Consultez la plupart des chanteurs; ils vous diront qu'ils n'aiment point à être chargés de rendre la musique de Mozart. Ceux qui sont de bonne foi avouent que cette musique est si pleine, si complète, qu'il n'y a point pour eux de chances d'un grand succès, n'y ayant rien à y ajouter qui ne la gâte. Il le faut avouer; dans la plupart des opéras, la plus grande partie des applaudissemens s'adresse aux chanteurs dont le talent sait faire briller les idées du compositeur : être doué de la faculté de sentir et d'examiner, voilà tout ce qu'il faut pour

donner à la musique de Mozart son caractère propre; si ces qualités manquent au chanteur, le reste est inutile. Mlle Sontag avait reconnu cette vérité quand, renonçant à tous les avantages de sa voix légère et de sa vocalisation parfaite, elle a chanté le rôle de *donna Anna* avec une expression simple et toute dramatique. Mme Malibran vient de donner la même preuve d'intelligence musicale par la manière dont elle a chanté tout le rôle de *Zerline*. Mozart a empreint ce rôle d'un mélange ravissant d'élégance et de simplicité; la cantatrice, renonçant aux broderies dont elle le surchargeait l'année dernière, est entrée dans la pensée du grand artiste, et a rendu admirablement tous les morceaux sans sortir un instant de cette simplicité et de cette élégance qui fait le charme de *là ci darem la mano*, de *Batti, Batti*, et de tant d'autres mélodies délicieuses. Il n'y a que des talens de premier ordre qui soient capables de s'identifier ainsi à l'esprit d'une composition.

La reprise de *Don Juan* n'aura point cette année autant de succès que celle qui a eu lieu l'année dernière, parce qu'il n'y a point d'ensemble dans l'exécution. Il ne suffit pas que Mme Malibran soit une *Zerline* parfaite, que Mme Méric-Lalande soit très satisfaisante dans *donna Anna*, même après les merveilles opérées dans ce rôle par Mlle Sontag: il faut, pour que l'admirable partition soit rendue dignement, que tous les personnages soient à la hauteur de la conception; or, la distribution actuelle est fort loin de satisfaire à cette condition. Le rôle de *donna Elvire*, bien chanté l'année dernière par Mlle Heinefetter, est cette fois d'une grande faiblesse: les moyens de Mme Tadolini sont absolument insuffisans pour ce rôle tout dramatique. Épuisée d'abord par les efforts qu'elle avait faits pour le premier air, elle n'a pu dire le deuxième, morceau difficile qui a été l'écueil de toutes les cantatrices. Le quatuor *non ti fidar, o misera*, le finale du premier acte, le sextuor du deuxième, se sont ressentis de la faiblesse de ce rôle. Mme Tadolini est une cantatrice toute gracieuse, qui peut être bien placée dans de la musique écrite pour ses moyens, mais qui succombe sous l'énergie des inspirations de Mozart.

Il n'a pas fallu moins que Garcia, dans toute la force de son talent, pour donner une idée du personnage poétique de *don Juan* tel que Mozart l'a conçu. Onze années se sont écoulées depuis que ce chanteur a brillé dans ce rôle: dans cet intervalle il a perdu sa voix et n'a conservé que sa constitution vigoureuse, qui s'est trouvée insuffisante l'année dernière, malgré toute l'habileté du chanteur pour triompher des difficultés de la musique. Cette fois Zucchelli a repris possession du rôle, qui a été écrit originalrement pour une voix de basse: ce chanteur a du goût et sa voix est agréable; mais il manque absolument de verve, et sa mollesse d'exécution détruit l'effet de la musique de Mozart.

Bordogni est un *don Ottavio* de la plus grande faiblesse; Santini, dont la voix fait un bon effet dans quelques ouvrages, chante avec lourdeur le rôle de Leporello, et n'en comprend pas le caractère. Voilà donc quatre rôles sacrifiés, et tous les quatre sont importans; en sorte que l'effet de l'ouvrage en est sensiblement altéré. Joignez à cela des choristes qui chantent faux et sans ensemble, et quelques fautes de l'orchestre, et vous aurez une idée des causes qui s'opposeront à ce que *Don Juan* obtienne une longue suite de représentations à la reprise qu'on vient d'en faire. La plupart des mouvemens sont attaqués avec trop de lenteur, ce qui dénature le caractère de plusieurs morceaux, et nuit à leur effet.

J'ai dit que Mme Méric-Lalande s'est distinguée dans le rôle de *donna Anna;* elle a fait en effet preuve d'un talent remarquable dans le fameux duo du premier acte, et surtout dans la grande scène dont le récitatif est fort difficile. Cette habile cantatrice entre bien dans les intentions de Mozart, et rend avec énergie les situations violentes de ces deux morceaux.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE LA VEILLÉE,

Opéra-comique en un acte, musique de M. Paris, paroles de MM. Paul Dupont et Saint-Hilaire.

(14 février.)

Un M. Édouard, qui a quitté sa mère et sa maîtresse, on ne sait trop pourquoi, est devenu capitaine de corsaire et revient dans sa patrie avec le désir de revoir sa mère et celle qui lui avait juré un amour éternel, mais dont quatre années de séparation auraient bien pu ébranler l'inébranlable résolution. Honteux de son escapade, il n'ose se faire connaître d'abord et se présente incognito, ainsi que devait le faire un jeune homme bien élevé qui voulait ménager à sa famille une surprise agréable. Malheureusement il apprend que celle qu'il croyait fidèle est fiancée à un niais (ce qui est de rigueur) et qu'elle doit l'épouser le lendemain. Il part, envoyant à la parjure son testament et sa fortune, ce qui est assurément une fort belle manière de se venger; mais, comme de raison, tout s'arrange à l'amiable; Mlle Nancy trouve moyen de convaincre M. Édouard de la solidité de son amour, et ils s'épousent après avoir préalablement congédié le niais.

On voit qu'il n'y a pas grand mérite d'invention dans

cette pièce : c'est de la morale mise en action, et je suis fâché de dire que les détails n'ont rien de piquant qui fasse compensation à la pauvreté du sujet. M. Paris, auteur de la musique, a été pensionnaire de l'académie des beaux-arts à Rome, ce qui ne permet pas de douter qu'il sache *faire* de la musique. Cependant la partition de *la Veillée* manque totalement d'originalité, et l'on pourrait même dire que M. Paris a poussé le naturel jusqu'au vulgaire. Espérons mieux d'un second ouvrage et souhaitons à M. Paris un meilleur poëme.

Moreau-Sainti, Henri et Mme Pradher ont fait ce qu'ils ont pu pour soutenir une pièce sur laquelle on comptait peu; car elle a été représentée dans les jours gras.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

Matinée du 13 février.

Les armes sont journalières, et nul ne peut répondre de faire toujours bien ce qu'il entreprend. La première symphonie du dernier concert du Conservatoire promettait une belle séance; partant, le reste a été médiocre. Mais c'est déjà quelque chose qu'une symphonie de Beethoven exécutée comme on sait le faire au Conservatoire; il y a beaucoup plus de musique là-dedans que dans certains concerts entiers Je conseillerai toutefois aux directeurs de ces concerts, si justement célèbres, d'être plus sévères sur le choix de certains morceaux de chant ou de solos, dont l'effet est parfois de nuire aux jouissances que l'orchestre procure à l'auditoire.

J'ai analysé autrefois dans la *Revue musicale* la symphonie en *la* de Beethoven, et j'ai dit les motifs qui me font considérer le premier morceau de cet ouvrage comme inférieur aux autres symphonies du même auteur, bien qu'il s'y trouve des effets très heureux. Quant à l'*andante*, on ne peut mettre en doute que ce soit une des plus belles productions du genre instrumental. Le menuet et le trio sont aussi de délicieuses fantaisies d'un génie supérieur; je regrette seulement que, fidèle à son système de développement, Beethoven ait ramené trois fois le menuet entier, deux fois le trio, et qu'il ait terminé le tout par une *coda :* les mêmes idées, trop souvent répétées, s'affaiblissent. Jamais le génie fantasque du grand musicien ne s'est abandonné à des saillies plus remarquables que dans le morceau final de cette symphonie. Il semble qu'il ait voulu peindre une bacchanale, une ivresse populaire d'où toute règle est bannie. Les idées en sont souvent triviales, mais les effets sont si hardis, la variété si grande, l'imagination si puissante, que l'auditoire ne peut s'empêcher d'être ému, bien que son goût ne soit pas toujours satisfait. L'exécution de cette symphonie a été vraiment merveilleuse; il la faut telle pour rendre sensibles les beautés singulières d'une musique si difficile.

L'ouverture d'*Euryanthe* renferme de belles choses dignes du talent de Weber; mais l'unité y manque, et l'on ne peut pas dire qu'en somme ce soit un bon morceau.

Un duo très faible de *Jeanne d'Arc*, musique de M. Carafa, n'a point fait plaisir à l'auditoire exigeant qui fréquente les concerts du Conservatoire. Ce duo était chanté par Mlle Dorus et Ponchard; celui-ci était mal disposé, mais Mlle Dorus a fait quelques traits d'une manière élégante.

L'air des *Deux Nuits*, chanté par Ponchard, est rempli d'une mélodie douce et gracieuse; il aurait produit plus d'effet si le chanteur eût été mieux en voix.

M. Vaslin a bien joué sur le violoncelle un morceau fort médiocre de Dotzauer. Ce morceau renferme des difficultés assez grandes que M. Vaslin a vaincues avec bonheur.

Chacun espérait goûter un grand plaisir au finale de *Fidelio;* mais il n'a pas produit l'effet qu'on en attendait. Une traduction dont les paroles n'ont pas été disposées avec intelligence sur les rhythmes musicaux, l'absence de l'intérêt de la scène, enfin un espace trop resserré dans lequel les chanteurs étaient trop près les uns des autres, tout cela, dis-je, a beaucoup nui au développement de ce morceau capital. D'ailleurs les chœurs ont attaqué mollement et sans ensemble, et l'énergie est une qualité essentielle pour la belle musique de Beethoven. Dabadie a fort bien chanté son solo de basse, mais mademoiselle Dorus et Alexis Dupont n'ont point assez étudié le caractère propre des deux parties importantes dont ils s'étaient chargés.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE CLASSIQUE.

Exercice extraordinaire pour l'exécution d'une Messe à grand orchestre, composée par M. le prince DE LA MOSKOWA.

Un amateur, et de plus un *prince*, qui compose une messe à grand orchestre, remplie de fugues et de contrepoint, est un phénomène assez rare; mais ici la chose est encore plus singulière, car, *principauté à part*, la messe est fort bonne, et l'effet en est remarquable. Les conditions premières d'une composition de ce genre sont d'être écrite d'un style pur, et de renfermer certaines formes scientifiques qu'on désigne sous le nom de *contrepoint fugué;* ces conditions se trouvent dans la messe de M. le prince de la Moskowa : peut-être même s'y représentent-elles trop souvent; du moins il m'a paru

que les entrées de fugues y sont multipliées et donnent en plusieurs endroits un certain aspect scolastique à l'ouvrage. J'aurais désiré aussi que la modulation générale eût été plus variée; mais à cela près, j'avoue que j'ai entendu cette composition avec autant d'étonnement que de plaisir. La mélodie a de la grâce, de la facilité, et la convenance du genre; l'expression est souvent juste; et les effets de l'instrumentation annoncent une habitude d'analyse qu'il est fort rare de rencontrer chez un compositeur qui n'a point eu d'occasion d'entendre ses productions. J'engage M. de la Moskowa à ne point s'arrêter en si beau chemin, et à développer par le travail les dons heureux qu'il tient de la nature et de l'art.

Les élèves de l'Ecole royale de musique classique ont exécuté cette messe avec beaucoup d'ensemble et de fermeté. L'orchestre du Théâtre-Italien, dirigé par M. Girard, était réuni à l'Ecole pour l'exécution de cet ouvrage, et a bien rendu les effets, quoique l'accompagnement parût un peu trop fort pour l'étendue du local et les masses vocales. En somme, l'ouvrage de M. de la Moskowa a fait beaucoup de plaisir à l'auditoire choisi qui assistait à cette séance.

Le psaume de Marcello, *Dondè cotanto fremito*, le madrigal de Palestrina, *Alla riva del Tebro*, et *la Bataille de Marignan*, par Clément Jannequin, ont rempli la première partie de cette séance intéressante. Les élèves de l'Ecole dirigée par M. Choron exécutent d'une manière très satisfaisante les vénérables productions de l'ancienne école; ils ont dit particulièrement avec une justesse remarquable et un fini excellent le beau madrigal de Palestrina, chef-œuvre d'un genre que ce grand maître a créé et porté à sa perfection.

FÉTIS.

— Paganini s'est mis décidément en route pour Paris; arrivé à Strasbourg depuis quelques jours, il y a donné un concert le 13 février. Des attaques de nerfs et des spasmes l'ont forcé d'interrompre trois fois de suite son concerto : néanmoins il a excité le plus vif enthousiasme dans son auditoire. Il se propose de donner plusieurs concerts à Strasbourg. De là il ira à Colmar, puis il se rendra directement à Paris.

— Les soirées de quatuors et de quintettes de M. Baillot commenceront le 22 février prochain et continueront les mardis de chaque semaine, dans le local ordinaire, rue Saint-Lazare, n° 59, à huit heures du soir.

— La commission chargée de l'examen de la situation actuelle de l'Opéra a presque terminé son travail, et a rendu palpables les fautes de l'administration de M. Lubbert. Tout porte à croire que ce théâtre va changer de régime, et sera mis en entreprise subventionnée. Plusieurs demandes ont été adressées à ce sujet au ministre de l'intérieur; mais aucune décision définitive n'a été prise jusqu'à ce moment.

— Un opéra-comique en un acte, intitulé *la Solitaire ou le Morceau d'ensemble*, a été mis en répétition depuis deux jours au théâtre de la rue Ventadour. La musique de cet ouvrage a été composée par M. Adam, auteur de *Danilowa* et de *Pierre et Catherine*.

— Plusieurs répétitions de la grande symphonie avec chœur, de Beethoven, ont été faites pour les concerts du Conservatoire; cependant, il est douteux qu'elle soit entendue au troisième concert qui aura lieu le 27 de ce mois. Cette symphonie est hérissée de difficultés d'autant plus grandes, que la pensée du compositeur est vague et difficile à saisir. On peut croire que jamais elle n'aura été exécutée avec tant de soin qu'à Paris; toutefois, en considérant attentivement la partition, il est permis de douter du succès.

— On parle d'un travail général qui doit être fait sur les établissemens d'art qui ressortent de l'ancienne administration de la maison du roi. Dans ce travail, le Conservatoire de musique et l'École royale de musique classique seraient fondus en un seul établissement; l'ancien pensionnat des femmes serait rétabli au Conservatoire, et les diverses parties de cet établissement recevraient des améliorations et des développemens. Nous ignorons si ces bruits sont fondés.

Nouvelles des Départemens.

LYON, 3 FÉVRIER.

Un concert a été donné à Lyon le 1er février, au bénéfice des ouvriers que le manque d'ouvrage a réduits à l'indigence. Voilà qui prouve mieux que des raisonnemens, combien la musique mérite que le gouvernement prenne soin d'en répandre l'étude dans toutes les classes de la société. C'est un besoin senti par toutes les villes des départemens, que celui d'écoles dans lesquelles une éducation première et gratuite serait donnée à tous ceux que des dispositions naturelles entraînent vers l'étude de la musique, et qui sont privés aujourd'hui de tout moyen de satisfaire à ce désir de connaissances. Toutes les lettres que nous recevons de la province sont dans ce sens, et l'un des meilleurs organes de la presse départementale, le *Précurseur* de Lyon, s'exprime ainsi à ce sujet :

« On ne cesse, de tous côtés, de le répéter aux directeurs de spectacle, c'est de l'opéra qu'il faut donner « au public, si l'on veut le voir affluer. Mais comme

« tout le monde ne veut pas ou ne peut pas aller au spec-
« tacle, il est encore d'autres moyens de répandre le
« goût de la bonne musique dans le peuple : ces moyens
« sont dans des écoles publiques *gratuites* et dans les
« concerts. »

« Les écoles *gratuites* sont le moyen le plus efficace
« et le plus expéditif : elles appellent les efforts et les
« progrès de la jeunesse, et conséquemment de toute
« une génération qui, sans frais, sans perte de temps,
« de ce temps inappréciable dans les villes industrielles,
« voit ses goûts épurés et ses mœurs adoucies par le plus
« innocent et l'un des plus beaux de tous les arts. »

Le concert du premier février a produit une brillante recette. L'orchestre, dirigé par M. Baumann, a exécuté l'ouverture de la *Preciosa* de Weber et le rondo de la symphonie en *fa* de Beethoven. Trois chœurs de *Guillaume Tell*, du *Siége de Corinthe* et de *Fra-Diavolo* ont été bien chantés, ainsi qu'un air de Mercadante. Un duo de piano et harpe, et deux concertos de flûte et de violoncelle, formaient la partie instrumentale de ce concert, dans lequel des amateurs ont seuls figuré.

Nouvelles étrangères.

Naples. Un opéra intitulé *Il Ventaglio*, a été donné pour la première fois au théâtre Nuovo, le 22 janvier dernier. Le libretto a été tiré par M. Gilardoni de la comédie du même titre, par Goldoni. La musique est de Raimondi, compositeur qui a eu autrefois des succès au théâtre, et qui est aujourd'hui maître de contrepoint au collége royal de musique à Naples. L'ouvrage a obtenu un succès brillant. Le maestro, le poète et les acteurs ont été appelés plusieurs fois sur la scène.

Venise. *La Muta de Portici*, opéra nouveau de Pavesi, a été joué au théâtre de *Fenice*, le 5 février. D'après les détails qui nous parviennent, la musique a été trouvée froide et remplie de réminiscences. Les chœurs sont la partie la meilleure de l'ouvrage. On cite aussi avec éloge une scène et un grand air chanté par Bonoldi. Quant à Mlle Blasis, qui jouait le rôle de la prima donna, on se plaint qu'elle ait été sacrifiée. La Belloli, *primo musico*, a été applaudie dans le premier mouvement de sa cavatine, mais n'a pas eu grand succès dans le reste de l'ouvrage. On vante sa manière de phraser et de poser le son ; du reste, elle a peu de voix et ne possède aucune agilité. Les costumes et les décorations ont été faits avec beaucoup de luxe. On craint que cette dépense ne soit en pure perte, et que l'opéra ne se soutienne pas.

Publications classiques.

Collection complète des Œuvres composées pour le piano par *L. Van Beethoven*, dédiée à S. M. l'Impératrice de toutes les Russies, par l'éditeur. Sixième et septième livraisons. Paris, Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 92.

Il n'y a pas plus de cinq ans qu'il était à peine permis de prononcer le nom de Beethoven dans nos salons élégans ; à l'idée des acerbes fantaisies de ce bouillant génie, les nerfs de nos femmes à la mode se crispaient, et toutes auraient fui si on leur eût proposé de leur faire entendre un quatuor ou un trio de ce musicien si peu connu, si mal apprécié. Mais depuis que les concerts du Conservatoire ont mis en renom ses admirables symphonies, depuis que Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient nous ont fait entendre les beautés de *Fidélio*, l'ultra-romantisme de Beethoven n'effraye plus les oreilles d'un monde qui ne se règle que par la mode, et au risque même des sauvageries du grand artiste, chacun veut avoir sur son piano cette musique qui jadis causait tant d'effroi. C'est donc non-seulement une opération louable dans le but de l'art que celle de la publication d'une collection complète des Œuvres de piano de Beethoven, ce doit être aussi une opération lucrative. Le soin qui d'ailleurs préside à l'exécution typographique de cette collection, en fait un des beaux monumens de la musique instrumentale.

La sixième livraison renferme les trois beaux trios pour piano, violon et violoncelle connus comme l'œuvre premier de Beethoven. Cet œuvre fut le signal de la place qu'il devait occuper un jour dans l'art musical. La verve originale, qui depuis s'est fait remarquer dans toutes ses productions, est déjà empreinte dans cet ouvrage. C'est une heureuse idée que celle qu'a eue l'éditeur de réunir en partition avec la partie de piano les parties d'accompagnement, et de procurer ainsi aux artistes et aux amateurs le moyen d'étudier ces morceaux dans leur ensemble. Le trio détaché, connu comme œuvre onzième, est réuni dans cette livraison aux trois premiers.

La septième livraison est formée de la réunion de sept thèmes variés, parmi lesquels on remarque surtout les variations sur l'air anglais *God save the King*, celles du thème de Grétry, *Une fièvre brûlante*, et le thème varié en *mi* bémol qui, depuis, a servi à Beethoven pour le morceau final de sa *symphonie héroïque*. Des variations ne sont pas ordinairement classées parmi les productions les plus estimables de l'art ; mais les variations de Beethoven ne ressemblent point à celles qui sortent de la plume des autres musiciens : c'est encore de la musique.

Publications étrangères.

Rinck. (C. H.) *Missa pro suprano, Alto, Tenore et Basso, cum obligato organorum comitatu.* (Messe à quatre voix de dessus, alto, tenore et basse, avec accompagnement d'orgue obligé). Op. 91. Prix 9 francs. Partition et parties séparées.

Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott.

Il n'existe point assez de musique d'église du genre de l'ouvrage dont nous donnons ici le titre; si elle était plus multipliée, elle aiderait puissamment au développement du goût populaire pour la musique, car des voix plus ou moins nombreuses et un orgue plus ou moins considérable se trouvent presque partout.

Au mérite d'une harmonie bien écrite et d'un accompagnement d'orgue élégant, tel qu'on devrait l'attendre d'un des premiers organistes de l'Allemagne, se joint aussi le mérite d'une expression convenable des paroles. Une autre qualité recommande aux amateurs de musique la messe de M. Rinck, c'est qu'elle est d'une exécution facile et convenable pour tous les degrés d'habileté.

— *Der Templer und die Jüdin.* (Le Templier et la Juive), grand opéra romantique en trois actes, musique de Henri Marschner. Partition pour le piano, arrangée par l'auteur. Œuvre 60.

Leipsick, chez T. Hofmeister : Prix : 7 thalers (21 fr.)

Cet opéra, l'une des meilleures productions de la jeune école allemande, a obtenu un succès éclatant et mérité dans plusieurs villes. La partie mélodique et dramatique de l'ouvrage n'est pas exempte d'imitation du style de Weber, mais il s'y trouve beaucoup de choses qui décèlent dans leur auteur de l'originalité et du sentiment de la scène.

— Troisième messe (en *re*), de J.-N. Hummel. 111e œuvre. Partition. 8e numéro de la collection publiée à Vienne par T. Haslinger, sous le titre de *Musica sacra.* Prix : 18 fr.

— Une nouvelle édition du *Dictionnaire abrégé de musique,* de H.-C. Koch, a été publiée à Leipsick dans le mois de septembre dernier, sous ce titre : *Kurzgefastes Handwœrterbuch der musik für practische Tonkünstler und für dilettanten.* Gr. in-8° de 28 feuilles.

Cette édition se trouve chez Hoffmeister et chez Hartknoch.

— Dotzauer (J.-J.-F.), trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. Œuvre 108e. Nos 1, 2, 3.

— Kalliwoda (J. W.) concertante pour deux violons avec orchestre. Œuvre 20e.

A Leipsick, chez Péters.

— Seize préludes, fugues et fantaisies pour l'orgue et le piano forté, composés par J.-L. Bohnea. Œuvre 32e. Hildburghausen, chez Kesseling.

— *Ludwig van Beethoven's studien im general bass, contrapuncte und in der compositions lehre* (Études de Louis Van Beethoven, dans l'harmonie, le contrepoint, et dans la composition, extraits de ses manuscrits et mises en ordre par le chevalier Ignace de Seyfried). A Vienne, chez Tobie Haslinger. Prix de souscription : 1 th. 8 gr. (6 fr.)

Ce recueil contient : 1° Première section ; *Instruction sur l'harmonie,* en dix chapitres. Deuxième section : *Théorie de la composition,* en quinze chapitres. Troisième section : *Etudes de la fugue,* en douze chapitres. 2° Supplément : notes sur la composition du chant, le récitatif, la déclamation musicale, etc. Une notice biographique sur Beethoven, un catalogue général de ses ouvrages, deux *fac-simile*, plusieurs pièces originales, des lettres, des anecdotes, et le portrait du compositeur complètent cet ouvrage.

— *Practiche Anleitung zur composition, sowohl zum selbsunterrichte, wich auch als handbuc für lehrer,* etc. (Introduction pratique à la composition, propre à s'instruire soi-même, etc., etc., par Jean-Léopold Fuchs).

Saint-Pétersbourg, Charles Kray, et J. Paez ; Moscou, P. Lehnhold.

Bulletin d'Annonces.

Ch. Chaulieu, op. 112. Trois bagatelles faciles pour le piano : la contredanse, la tyrolienne, la valse.

Id. Op. 113. Six valses brillantes.

Id. Op. 114. *Les Thernoises*, contredanses variées pour le piano.

Id. Op. 115. Douze valses, formant le cercle harmonique.

Id. Le Retour du Drapeau, chanson patriotique, avec accompagnement de piano ; paroles de M. Adrien Desnoyers.

A Paris, chez H. Lemoine, rue de l'Échelle.

— *Grand recueil* de morceaux progressifs pour la guitare, composés et arrangés par Ferdinando Carulli, op. 333.

Ce recueil est divisé en deux parties. La première contient dix-huit morceaux pour les commençans qui n'ont reçu que peu de leçons, et la difficulté de ces morceaux augmente progressivement jusqu'à la troisième force.

La seconde partie contient douze romances favorites de A. Romagnesi, arrangées pour une ou deux guitares.

Prix, chaque partie séparément, 5 fr.; ensemble, 9 fr.

Chez M. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 4.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 4.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18; chez Alex. MESNIER, libraire, place de la Bourse; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 26 FÉVRIER 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Convaincu de la nécessité de rendre aussi utile qu'il est possible *la Revue musicale*, soit par le mode de sa rédaction et sa forme, soit par l'économie, le rédacteur et fondateur de ce journal a cherché le moyen de rassembler dans le plus petit espace possible la plus grande quantité de matière, afin d'en pouvoir mettre le prix à la portée des fortunes les plus bornées. Le nouveau format sous lequel il publie *la Revue*, à dater de la première livraison de la cinquième année, lui a paru le plus convenable pour atteindre son but. En effet, par la combinaison de la composition par colonnes, il est parvenu à renfermer autant de matière dans une seule feuille que dans les deux feuilles de l'ancien format, ayant porté à *quarante mille* le nombre des lettres contenues dans chaque numéro, sans diminuer néanmoins sensiblement la force du caractère.

Au moyen de la combinaison dont il vient d'être parlé, l'éditeur de *la Revue musicale* est arrivé à pouvoir réduire de moitié le prix d'abonnement de ce journal; en sorte qu'à l'avenir le prix sera de 30 francs par année au lieu de 60, tel qu'il était précédemment.

Les personnes qui ont renouvelé leur Abonnement, ou qui ont acquitté des mandats avant de recevoir cet avis, pourront à volonté réclamer l'excédant au bureau de *la Revue musicale*, rue Bleue, n° 18, ou l'imputer sur les renouvellemens subséquens.

Variétés.

TRIBULATIONS D'UN JEUNE COMPOSITEUR,

Ou comment on parvient à faire représenter un opéra dans l'une des capitales de l'Europe: histoire véritable en quatre parties.

LA RÉCEPTION.

(Un laquais en livrée annonce M...)

LE DIRECTEUR. — Ah! mon cher monsieur, je suis charmé de vous voir! J'ai là une lettre de Mme... qui est toute favorable pour vous. Mais croyez que le génie est toujours bien venu chez nous, et qu'il n'a pas besoin de recommandation. Vous me voyez désolé! j'ai su que vous avez pris la peine de vous présenter plusieurs fois chez moi, et toujours ma mauvaise étoile a voulu que des occupations graves m'aient empêché de vous recevoir. Ah monsieur! qu'elle est lourde la charge que j'ai à supporter! je ne suis pas bien sûr de pouvoir y résister.

L'AUTEUR. — Votre intention serait-elle de donner votre démission?

LE DIRECT. — Eh non! malheureusement non; il faut savoir se sacrifier pour le bien public, et je m'intéresse trop aux destinées de la musique pour abandonner un établissement si utile et qui repose tout entier sur moi. Mais parlons de vous et de ce qui me procure le plaisir de vous voir. Votre poème est d'un jeune homme, m'a-t-on dit?... tant pis!...

L'AUT. — Comment donc....

LE DIRECT. — Sans doute; un jeune homme peut avoir des idées dramatiques, il peut faire une bonne pièce, mais il n'a pas cette connaissance de la scène qu'une longue expérience donne seule; et puis, il ne sait pas encore *faire un succès:* il n'est pas *lancé*, car, ne vous y trompez pas, il ne suffit pas de savoir faire un bon ouvrage, il faut encore savoir le faire réussir et

un jeune homme est ordinairement peu habile à ces sortes de manœuvres. Je vous engagerai à voir M.... afin qu'il la revoie, qu'il y retouche; mais du reste cela vous regarde. Avez-vous beaucoup de personnages?

L'Aut.— Il me faut deux ténors, deux basses et une *prima donna*.

Le Direct. — Ah diable!... l'un de nos ténors est en congé.... Je ne vois guère de moyen.... à moins cependant que vous ne donniez son rôle à une basse, en baissant un peu la partie musicale.

L'Aut. — Impossible! ce serait tuer tout l'effet de ma musique.

Le Direct. — Ah!.... Ah!.... Vous n'avez qu'une femme, ce me semble! vous avez tort, grand tort. Les Français sont galans, Ils aiment le beau sexe : il faut absolument que vous trouviez moyen d'intercaler dans votre ouvrage un rôle pour Mme....

L'Aut. — Y pensez-vous, monsieur? Vous me parlez d'une danseuse, oubliez-vous donc que c'est d'un opéra qu'il s'agit?

Le Direct. — Du tout, je sais fort bien ce que je dis, et je vous le répète, ce rôle produirait le plus grand effet. Croyez-en mon expérience. — Dites moi; j'espère que votre ouvrage ne nous entraînera pas dans de grandes dépenses; nous sommes bien pauvres!

L'Aut. — Ma pièce est tirée d'une chronique du moyen âge, il nous faut des costumes du temps et des décorations analogues.

Le Direct.—Ah!... Ah!... nous vous trouverons cela : si nous n'avons pas ce qu'il vous faut, nous le ferons à peu près; entre gens bien entendus, il y a toujours moyen de s'arranger. — J'ai une prière à vous faire....

L'Aut. — Et laquelle....

Le Direct. — C'est de ne pas multiplier les répétitions; mon orchestre fait un service pénible, et j'ai à cœur de le ménager.

L'Aut. — Il est cependant indispensable que l'ouvrage soit bien su avant que d'arriver à la représentation. J'ai dans ma partition des effets neufs qu'on ne saurait rendre sans les avoir convenablement répétés.

Le Direct. — Ah!... Ah!... vous savez que la représentation est toujours une répétition générale! Lorsque votre ouvrage aura été joué une vingtaine de fois, il sera parfaitement exécuté.

L'Aut. — Voilà précisément ce que j'aurais voulu éviter.... et....

Le Direct. — Allons, allons, je parie que vous n'êtes pas aussi intraitable que vous voulez bien le dire. Nous nous entendons fort bien. Vous me promettez donc un rôle pour Mme....? j'y compte et je dois la prévenir : laissez moi votre partition, je vais la mettre à la copie et dans deux mois nous commencerons les répétitions.

(Le directeur reconduit l'auteur sans que celui-ci ait le temps de répliquer.)

LA RÉPÉTITION.

Un garçon allume les bougies de l'orchestre pendant qu'un maître de ballets râcle sur sa pochette pour faire répéter un pas nouveau à des figurantes. Un pompier fait des agrafes dans un coin du théâtre.

L'Aut. (*se promenant seul, sa montre à la main.*) — Une heure! la répétition annoncée pour onze et demie, et personne encore! Si du moins je pouvais revoir mes parties d'orchestre; mais le copiste lui-même n'est pas arrivé. Que faire? (*il se promène à grands pas.*)

Le Direct. (*venant à lui.*)—Ah! bonjour, bonjour, monsieur; eh bien? c'est demain le grand jour! jour de triomphe pour vous : vous allez faire des envieux.

L'Aut.—Dieu vous entende, monsieur. Mais, dites-moi; ne me donnerez-vous pas quelques billets? J'ai ma famille et des amis à placer; quelques mains bien disposées ne font pas de mal.

Le Direct. —Votre famille, c'est trop juste. Quant au reste, soyez tranquille, je m'en charge; vous serez *soigné*.

(Pendant cette conversation, l'orchestre s'emplit, les musiciens préludent chacun dans un ton différent. Tous demandent à grands cris que l'on commence.)

Place au théâtre! crie le directeur; place au théâtre! répète le garçon; et le premier coup d'archet de l'ouverture se fait entendre.

L'Aut. — Ah! messieurs, qu'y a-t-il donc? c'est horriblement faux; les cors ne jouent point dans le ton.

(Tous les musiciens s'arrêtent et présentent la musique qui est sur le pupitre, s'écriant qu'il y a des fautes dans les parties, et le priant de les corriger. Ne pouvant faire droit à toutes ces réclamations, force est au pauvre compositeur d'entendre son ouverture abîmée jusqu'au bout.)

Le Régisseur. — Tout le monde est-il arrivé? En place, messieurs!

Le Direct. — On vient de me remettre une lettre de notre première chanteuse, qui ne peut pas assister à la répétition; mais elle sait son rôle, et le dira demain dans la perfection. Le souffleur va se charger aujourd'hui de sa partie, et tout ira le mieux du monde.

(Le souffleur met en effet ses lunettes et bégaie un duo d'amour avec le ténor.)

—Ce duo est trop long, s'écrie le directeur; il faut le couper pour faire marcher la scène.

L'Aut. — Mais y pensez-vous, monsieur? je n'ai que deux reprises.

Le Direct. — C'est égal, beaucoup trop long; il faut couper, couper, vous dis-je.

L'Aut. J'aimerais mieux retrancher l'air qui suit....

— M'ôter mon air! dit la basse-taille; monsieur, je ne puis plus me charger de votre rôle.

—Non, non! s'écrie-t-on de toutes parts; c'est le duo qu'il faut couper. Et l'on continue sans avoir égard aux plaintes du malheureux compositeur. Enfin, la répétition terminée, le directeur s'approche de lui d'un air riant:

« Eh bien! vous devez être content: cela a bien été; « mais l'avis unanime est qu'il faut faire des coupures. « L'ouverture a paru trop longue; il conviendrait de re- « trancher quelque chose vers la fin... »

L'Aut.—Il faut cependant que je rentre dans le ton!

Le Direct. — Rentrer dans le ton? Pourquoi faire? C'est bon pour vous autres savans; mais soyez sûr que le public ne s'aperçoit pas de ces choses-là. Allons, à demain. Bon courage. (*ils sortent.*)

LA REPRÉSENTATION.

Dans la salle, le public qui attend depuis long-temps, s'impatiente, siffle, crie, et frappe des pieds. Sur le théâtre, on danse, on chante, des éclats de rire partent de toutes parts. Les machinistes traînent une lourde décoration, renversant tout sur leur passage. Une basse-taille heurte, en fredonnant, un danseur qui pirouette. Des sonnettes s'agitent; on se parle sans s'entendre, et dans ce tumulte, à peine s'aperçoit-on que l'ouverture vient de commencer. Enfin, comme les dernières mesures se font entendre, tout le monde se précipite dans les coulisses. Il se fait un grand silence.

L'Auteur. — C'est vous, monsieur, qui devez entrer, êtes-vous prêt?

Le Ténor. — Il est bien convenu que je chante mon air; si je suis fatigué nous passerons le morceau d'ensemble qui suit, je dois faire signe au chef d'orchestre.

L'Aut. — Mais cela ne se peut pas, c'est le nœud de la pièce; si vous le supprimez, le public ne la comprendra pas. Et puis c'est un de mes plus beaux morceaux, celui auquel j'attache le plus d'importance. Il faut absolument qu'il soit chanté.

Le Tén.—Je ne vous en réponds pas, vos répétitions m'ont tué, vous n'êtes pas raisonnable; en vérité ces auteurs sont d'une exigence. (*On siffle.*) Eh mon Dieu! vous m'avez fait manquer mon entrée. (*Il se précipite sur la scène.*)

L'Aut. — Que fait-il donc? mais il se trompe... nous n'en sommes pas encore là: on dit l'introduction et le voilà qui chante le trio; ah! il s'est remis: le public ne s'en est pas aperçu; que cela est faux!.. Les chœurs partent à contre-temps. Tout est brouillé. Je m'y perds!

La Cantatrice.— Vous voilà, monsieur! j'ai des reproches à vous faire, je vous en veux beaucoup: je vous avais recommandé de veiller par-dessus toutes choses à ce que mon costume fût de bon goût; voyez que cela me va mal: je n'ai pas mis la coiffure que l'on m'a donnée, j'ai préféré rester en cheveux, car c'était d'un ridicule!...

L'Aut. — Cependant, madame, c'est le costume du temps, vous avez eu tort d'y changer quelque chose, cela en détruit l'unité!...

La Cantat. — Ah! vous trouvez que j'ai eu tort? eh bien! moi, monsieur, je vous déclare qu'à la seconde représentation je mets une robe d'organdi avec des fleurs; je ne veux pas faire peur. Je vous préviens que je suis horriblement enrhumée, et que je passe le quatuor du second acte.

L'Aut. — Mais alors que me restera-t-il? vous sentez bien, madame.... (*Elle lui tourne le dos.*)

(Dans ce moment, des rires et des sifflets se font entendre.)

Le Tén. (*rentre furieux.*) — Mais aussi, c'est la faute de monsieur (*montrant l'auteur*), qui aurait dû s'occuper de tous ces détails.

L'Aut. — Qu'est-il donc arrivé?

Le Tén. — Il est arrivé, monsieur, qu'au milieu de votre finale j'ai voulu tirer mon épée; au lieu d'une lame c'est un morceau de bois que j'ai pris: voyez plutôt, c'est une indignité. — Me compromettre ainsi. — Je ne veux plus reparaître, au diable la pièce....

Scène dernière. — L'auteur!.... l'auteur!.... non.... non.... (*la toile se lève*) messieurs, (*on siffle.*) la pièce que nous venons d'avoir l'honneur de représenter devant vous... non.... non.... (*On siffle, la toile tombe.*)

LE LENDEMAIN.

Il est seul. Déjà le soleil a percé les planches mal jointes de ses volets, et il est là, à la même place; sa tête brûlante est appuyée sur sa main; la lumière jaunâtre d'une lampe qui s'éteint éclaire des joues pâles et des yeux égarés.

Où sont-elles, pauvre artiste, tes espérances dorées? où est-il cet avenir de gloire et de bonheur? qu'est devenu ce point lumineux? Il est effacé! Dérision! deux heures ont suffi pour engloutir tout cela! Jette, jette au feu ce papier que ta plume folle a barbouillé de chiffres pour l'avenir. Mais du feu, tu n'en as pas! La gloire, cette gloire que tu veux, qui te la donnera? qui connaîtra ton ouvrage? qui saura que tu as passé des jours, des nuits à le faire? que tu as sacrifié à cette gloire quelques heures qui appartenaient au cœur de ta jeune maîtresse?

Il a suffi de l'indifférence de quelques hommes pour bouleverser toute une existence; ils n'ont pas compris ta grande ame; ils ont ri de tes angoisses, et par eux tout est perdu!

Et demain d'autres hommes froids aussi vont publier ta chute; ils parleront en maîtres de choses qu'ils ignorent: on les croira; car on les croit, quoiqu'ils mentent souvent.

Et toi, on ne te croira pas lorsque tu diras que ce que tu as fait est grand, est beau, mais que ce que tu as fait n'as point été rendu; quand tu diras que c'est du génie que ton ouvrage, on ne te croira pas; car tout le monde prétend se connaître en génie.

Mais cependant, jeune homme, garde tes espérances; garde-les précieusement; crois encore à ton génie; qu'il ne s'éteigne pas d'un souffle comme une lampe. Tu auras de la gloire, puisque tu en veux; tu en auras, car sur ton front large, dans tes yeux qui luisent, on lit ce mot: *artiste*. Tout cela n'est pas vain; tu ne t'es pas trompé, tu es artiste, tu as du génie. Travailles, car tu fais de belles choses; un jour elles seront comprises; alors on te vengera des mépris de tes premiers juges; on t'applaudira.

Marche, car il y a une flamme qui te conduit; et tu auras du bonheur autant que tu en mérites!

—Il était seul. Pourquoi vient-on le troubler? car on a frappé, et il a ouvert. Sans doute c'est un ami qui vient mêler des regrets à ses regrets, des larmes à ses larmes; car elles sont douces les consolations d'un ami, quand elles sont vraies!

Peut-être aussi est-ce sa jeune amie. Heureux! car elle serait voluptueuse alors, sa douleur.

Non....; ils sont là; quelques hommes de théâtre, sales, et portant des fleurs fanées qu'ils lui présentent en lui débitant, pour dix francs, de fades complimens. Dix francs! il ne les a pas....

.... Lui, a mis sa montre en gage.— Eux, boivent et font sur lui d'amères railleries. Dérision! fatalité!...

E. F.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Mémoires ou Essais sur la Musique, par Grétry, nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees, directeur de l'Académie de musique à Bruxelles; 3 vol. in-12, ornés d'un portrait de Grétry. Bruxelles, à l'Académie de musique. Paris, à la Lyre moderne, rue Vivienne, n° 6.

Lorsque Grétry publia ses *Mémoires ou Essais sur la musique*, il y a environ quarante ans, on écrivait peu sur cet art en France, et l'on y lisait encore moins. La forme piquante du premier volume de ces mémoires, qui parut d'abord seul, le nom de l'auteur, et l'intérêt qui s'attache à la partie anecdotique relative à tout artiste célèbre, lui procurèrent un succès de vogue tel, qu'on fut obligé de réimprimer ce premier volume lorsque les deux autres parurent. Ceux-ci ne furent pas si bien accueillis. Ce n'était qu'un long commentaire des opéras de Grétry avec ses idées sur son art. Ne connaissant, n'estimant, n'admirant d'autre musique que la sienne, il y puise tous les exemples qu'il cite à l'appui de ses opinions; aussi a-t-on dit avec beaucoup de justesse que Grétry aurait dû intituler son livre: *Essais sur ma musique*.

C'est surtout sur la partie morale de son art que portent les observations de ce compositeur; sujet vague, sur lequel on peut soutenir à peu près toutes les opinions sans désavantage, et que Chabanon avait déjà traité avec méthode dans son livre intitulé: *De la musique, considéré en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (Paris, 1785, un vol. in-8°). Au reste, cette partie de l'art était la seule que Grétry eût étudiée et qu'il connût; car son ignorance était complète sur tout ce qui concernait l'art d'écrire la musique, et cette ignorance se décèle toutes les fois qu'il essaie de parler de ces choses. Musicien heureusement organisé sous le rapport mélodique, il avait trouvé d'instinct des chants suaves, gracieux, pathétiques ou remplis de verve comique; au mérite de l'invention se joignait dans ces mélodies celui d'une grande vérité de déclamation, et l'on peut dire que, considéré sous ce rapport, Grétry est un des plus grands musiciens qui ont existé. Mais toutes ses facultés musicales étaient renfermées dans cette partie de son art. Après avoir reçu une première éducation comme enfant de chœur à la cathédrale de Liége, il avait été envoyé à Rome, et y avait passé infructueusement plusieurs années à faire des études d'harmonie et de contrepoint sous la direction d'un maître habile, nommé Cavalli. Jamais il ne put comprendre nettement en quoi consistait l'art de faire marcher régulièrement les parties d'un morceau de musique, ni même de trouver une bonne basse pour les chants heureux qu'il imaginait. Capable de saisir rapidement l'effet dramatique d'un air ou d'un duo, et d'en jeter de même l'esquisse sur le papier, il n'écrivait qu'avec peine l'instrumentation incorrecte qu'il y ajoutait. Tel était même son dégoût pour ce dernier travail, qu'il finit par y renoncer absolument, et qu'il eut recours à la plume d'autrui pour cette partie de ses ou-

vrages. Un fait curieux et peu connu est que ce fut M. Panseron, père du compositeur auquel le public est redevable d'une multitude de jolies romances, qui écrivit l'orchestre de tous les derniers opéras de Grétry.

Bien qu'il fût fort ignorant de la véritable science musicale, bien qu'il la méprisât sans la connaître, Grétry avait quelquefois l'imprudence d'en parler comme d'une chose qui lui était familière, et presque toujours il lui échappait quelque bévue qui prouvait qu'elle lui était inconnue, et qu'il ne s'en faisait pas une idée bien nette.

« C'est après avoir lu les Traités d'harmonie de Tar-« tini, de Zarlin, de Rameau, de D'Alembert, dit-il, « que je me suis dit : *Voilà bien assez parler de théorie.* « Avant que la pratique ait épuisé toutes ces règles et « ces immenses calculs, il y a de quoi occuper les ar-« tistes pendant plusieurs siècles. Puisse seulement cet « amas d'érudition nous donner un trait de chant qui « réveille une sensation douce et consolante pour les « ames sensibles !

« Il est démontré cependant que les sciences mathé-« matiques sont la source des combinaisons harmoni-« ques, et qu'elles donnent une valeur certaine aux sons « de la gamme, en les assujétissant à des calculs sûrs « pour la règle, s'ils le sont peu pour le plaisir. J'ai lu « aussi J. J. Rousseau ; il a dit beaucoup, sans doute ; « et s'il eût fait autant d'Opéras que d'Œuvres de lit-« térature, ses réflexions plus générales, plus multi-« pliées et appuyées de nombreux exemples, m'eussent « dispensé d'écrire sur mon art. »

Il y a dans tout ce passage bien des idées fausses. D'abord les ouvrages de Tartini et de Zarlin ne sont pas des traités d'harmonie ; ces ouvrages, ainsi que ceux de Rameau et de D'Alembert sont loin d'être suffisans pour l'exposition d'une saine théorie de la musique ; les règles de l'art ne sont point d'*immenses calculs*, et au temps où Gretry écrivait il n'était point vrai de dire qu'il y avait dans ces calculs de quoi satisfaire à la pratique des artistes pendant plusieurs siècles, car la pratique était déjà dès lors fort en avant de la théorie. L'idée que les sciences mathématiques sont pour quelque chose dans les combinaisons harmoniques est si ridicule, qu'il est inutile de la combattre, et rien n'est plus faux que de dire que ce qui est bon pour la règle ne l'est point pour le plaisir, car la règle n'a d'autre fondement que le plaisir de l'oreille. Enfin, c'est une puérilité que d'insister sur ce que la science de l'harmonie ne peut faire imaginer un trait de chant : qui ne sait cela ? Mais des traits de chant ne composent pas seuls la musique ; il y faut de l'harmonie, qu'on ne sait écrire correctement qu'après l'avoir appris.

Le premier volume des Essais de Grétry contient les Mémoires de sa vie jusqu'en 1790, et l'Histoire de ses ouvrages jusqu'à cette époque. C'est la partie la plus intéressante de son livre. Les deux autres volumes, contenant les cinq derniers livres, ne renferment que des vues générales et des aperçus vagues dont la liaison avec l'art musical est au moins problématique. Par exemple, on y trouve des chapitres intitulés *Aplomb*, *Unité*, *de la Coquetterie sans amour*, *de l'Avarice*, *de l'Impudent*, *de la Vivacité de caractère*, et beaucoup d'autres du même genre. On pourrait écrire sur tout cela des milliers de volumes, sans rendre le plus léger service à l'art musical.

La première édition des Mémoires de Grétry était épuisée depuis plusieurs années ; il est donc vraisemblable que celle-ci sera bien reçue du public. M. Mees l'a enrichie de quelques notes relatives aux progrès que la musique a faits depuis l'époque où l'ouvrage fut publié pour la première fois. L'exécution typographique du livre est soignée, et le format est plus commode que celui de l'ancienne édition.

Nouvelles de Paris.

Un drame en sept tableaux, orné de musique, a été joué avec succès au théâtre des Nouveautés, sous le titre des *Deux Jumeaux de la Réole*. Le sujet est tiré de l'histoire des deux malheureux frères Fauchet, victimes de fureurs contre-révolutionnaire de 1815. La musique, composée par M. Casimir Gide, contient plusieurs morceaux fort agréables et d'un bon effet dramatique. Nous y avons remarqué particulièrement un chœur plein de suavité au premier acte ; des couplets chantés par Mlle Déjazet au deuxième, le finale du second tableau et une marche. M. Gide travaille consciencieusement et fait de sensibles progrès ; nous le croyons destiné à se faire une réputation très honorable dans son art.

— La première soirée de quatuors et de quintettis de M. Baillot a eu lieu le 22 de ce mois. Un quintetto de Bocchérini, un quatuor de Haydn, un quintetto de Mozart, un quatuor de Beethoven et un thème de Hændel, varié pour le violon, en ont rempli la durée. Le talent poétique de M. Baillot s'y est déployé avec une verve de jeunesse qui a excité des transports d'admiration dans tout l'auditoire. Plusieurs artistes et amateurs étrangers, parmi lesquels on remarquait M. Meyerbeer, ont témoigné une vive satisfaction de la variété inépuisable d'effets que l'artiste sait tirer de son instrument, et de la flexibilité de talent qui lui fait donner avec tant de bonheur l'accent juste à chaque genre de musique

qu'il fait entendre. Quel que soit le virtuose avec lequel on le compare, M. Baillot conservera toujours dans le genre du quatuor une supériorité incontestable. MM. Vidal, Urhan, Norblin, Mialle et Vaslin, qui l'accompagnent, secondent à merveille ses intentions.

— Le plus étonnant des violonistes de l'époque actuelle, Paganini, est arrivé à Paris jeudi dernier. Il est descendu à l'hôtel des Princes, rue de Richelieu. Le soir il s'est rendu au Théâtre-Italien. On y jouait *Otello:* il a applaudi avec transport les belles inspirations de Mme Malibran. On annonce comme très prochain le premier concert de cet artiste célèbre.

— MM. les frères Bohrer, de retour d'un voyage qu'ils ont fait en Allemagne, donneront dans les salons de M. Pape, facteur de pianos, rue des Bons-Enfans, quatre séances musicales dans lesquelles ils feront entendre, comme l'année dernière, les derniers quatuors et trios de Beethoven, ainsi que des solos et duos pour violon et violoncelle.

La première séance aura lieu le dimanche 6 mars, à une heure et demie, et les autres continueront ainsi de quinzaine en quinzaine. On souscrit chez MM. Pleyel et Schlesinger, éditeurs de musique, et chez M. Pape.

— Un chanteur... non, une voix assez agréable a débuté jeudi dernier à l'Opéra-Comique, dans le rôle de *Jean de Paris.* Un extérieur peu séduisant, un assez bon timbre, dans lequel on remarque surtout des beaux sons de voix mixte, peu d'habitude de la scène, peu de savoir en musique, tels sont les qualités et les défauts du débutant, qui n'a pas été bien accueilli par le public.

— Un élève du Conservatoire, M. Canaple, a débuté mercredi dans Frontin du *Nouveau Seigneur.* Ce rôle est écrit trop haut pour le débutant qui s'est trouvé toujours gêné. M. Canaple a une bonne méthode et quelques notes agréables dans la voix; mais comme acteur, il a besoin d'étudier beaucoup.

— Le troisième concert du Conservatoire aura lieu le 27 de ce mois. Le Programme est composé de la manière suivante:

1° Symphonie en *ut* mineur de Beethoven; 2° Air de Meyerbeer, chanté par Mlle Michel; 3° Fantaisie concertante pour clarinette et basson, exécutée par MM. Buteux et Henry; 4° Scène d'Orphée (*les Enfers*) avec chœurs, musique de Gluck, chantée par M. Ad. Nourrit; 5° Rondo pour le violon, composé par M. Habeneck, et exécuté par M. Allard; 6° Ouverture de Prométhée, de Beethoven.

— On assure qu'une ordonnance du roi, signée le 17 de ce mois, renvoie définitivement les grands théâtres dans les attributions du ministère de l'intérieur, où ils auraient toujours dû se trouver. Il est vraisemblable que le même renvoi sera ordonné pour les écoles de musique, et que l'administration de la liste civile conservera seulement les musées, et les manufactures royales d'objets d'art. Ainsi un nouveau régime va commencer pour la musique en France; sera-t-il favorable à sa prospérité? Il est difficile de se prononcer à cet égard. Tout dépendra de la manière dont nos hommes politiques considéreront les rapports des arts avec l'État. Dans l'administration de la maison du roi, il y avait bien de l'ignorance des choses; on faisait beaucoup de fautes; l'intrigue y avait souvent l'avantage sur le talent et le dévouement à l'avancement de l'art; mais, du moins, il y régnait une certaine grandeur, une certaine munificence profitable aux arts. Il y a tout lieu de croire que le commérage qui dirigeait souvent les mesures prises dans cette administration disparaîtra d'un ministère où tout doit marcher plus directement au but; mais il est à craindre qu'on ne veuille y faire prévaloir une parcimonie funeste; car nos ministres, nos députés, ont peu de goût pour la musique, pour la peinture, et pour tout ce qui n'est pas purement industriel.

Quoi qu'il en soit, le ministre de l'intérieur ne pourra tarder à prendre une détermination pour fixer le sort des théâtres lyriques, dont la position est fort critique. Il est impossible de laisser plus long-temps l'Opéra, l'Opéra-Comique, et même les théâtres des départemens sous le régime provisoire qui les ruine. Le déficit du premier de ces théâtres doit être comblé, et l'on ne peut tarder plus long-temps à lui faire un budget ou à le confier à un entrepreneur subventionné. Quant à l'Opéra-Comique, la loi sur la liberté des théâtres ne pouvant être faite avant la dissolution de la Chambre, le contrat passé entre l'entrepreneur et le gouvernement reste dans toute sa force, et l'on ne peut se refuser à payer la subvention promise jusqu'à ce qu'une loi nouvelle établisse un autre ordre de choses. Enfin, les théâtres des départemens appellent aussi toute l'attention du ministre par l'état déplorable où ils se trouvent; état qui exerce beaucoup d'influence sur les théâtres de la capitale. Malheureusement ce n'est jamais aux hommes capables de donner de bons conseils et d'indiquer les véritables remèdes qu'on s'adresse : toutes les commissions qu'on a formées pour les affaires théâtrales depuis sept mois ont été composées de jurisconsultes, de conseillers d'état, de députés, tous gens fort habiles en d'autres matières, mais absolument étrangers à la connaissance des causes de la décadence dramatique.

— Une brillante soirée musicale aura lieu dimanche 27 à la salle Taitbout, au profit des victimes de la Belgique. On y entendra, entre autres artistes distingués,

MM. Adolphe Nourrit, Levasseur, Alexis Dupont; MMmes Raimbaut, de Braucion, Isambert, Glossop de Méry, et pour la partie instrumentale, MM. de Bériot, Camille Petit, Mengal, et Mme Feuillet Dumas, harpiste qui n'a jamais été entendue à Paris. On trouve des billets, au prix de six francs, chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11, et au comité Belge, rue du Mail, n° 10.

— Le premier exercice de l'École royale de Musique classique, dirigée par M. Choron, aura lieu jeudi 3 mars, à l'Institution, rue de Vaugirard, n° 69. On y exécutera l'Oratorio de *Samson*, par Handel, qui n'a jamais été entendu à Paris.

Les élèves de cette école ont exécuté le 20 de ce mois, à l'église de la Sorbonne, la *Missa brevis* de Palestrina. M. Choron se propose de leur faire dire aussi la célèbre *Messe du pape Marcel*, et quelques motets du même compositeur. On ne peut que louer la persévérance de ses efforts pour faire jouir les vrais amis de l'art du plaisir d'entendre ces belles compositions, inconnues jusqu'ici parmi nous.

Nouvelles étrangères.

Londres. Un nouvel instrument de l'espèce du *Phys-Harmonica* et de l'*Aerephone*, c'est-à-dire composé de lames métalliques mises en vibration par l'action de l'air, vient d'être exécuté à Londres sur une échelle de six octaves, depuis le *fa* grave du piano jusqu'au *fa* aigu; l'auteur lui a donné le nom d'*Æolophon*. Il s'y trouve trois pédales; l'une sert à donner le vent, les deux autres à en régler la douceur ou la force. L'effet de l'instrument est celui d'un orgue expressif composé de jeux d'anches. L'*Æolophon* est la propriété de M. Chappell, éditeur de musique, New Bond street.

— Une troupe de musiciens russes, qui exécutent avec de longs tubes de cuivre des morceaux d'orchestre complet, est arrivée à Londres depuis quelques mois. Partis de Moscou il y a environ un an, ces musiciens se sont rendus à Hambourg, et ensuite dans plusieurs autres villes de l'Allemagne: partout ils ont excité l'étonnement et l'admiration par l'exactitude de leur exécution. On sait que ce genre de musique, inventé vers 1760 par un musicien de la Bohême nommé *Maresch*, se compose d'un certain nombre de tubes droits et coniques, en cuivre, qui ne donnent qu'un son chacun. Dans une musique semblable, l'homme est réduit exactement à l'état de machine; néanmoins l'effet en est très remarquable, surtout dans l'éloignement. Le programme du concert que les musiciens russes ont donné à Londres, se composait: 1° de l'ouverture du *Calife de Bagdad;* 2° une mélodie russe avec des variations; 3° des airs russes avec accompagnement; 4° l'ouverture de l'*Enlèvement du Sérail*, de Mozart; 5° mélodie russe avec variations, jouée sur des flûtes de roseau; 6° airs russes avec accompagnement; 7° polonaise pour les cors russes; 8° mélodies russes avec variations, jouées sur des flûtes de roseau; 9° airs russes avec accompagnement; 10° andante et rondo pour les cors russes.

L'orchestre se compose de vingt-cinq personnes qui jouent cinquante-cinq cors ou tuyaux coniques. Le plus grand de ces tuyaux a huit pieds de long et neuf pouces d'ouverture à sa base; il sonne l'*ut* grave. Le plus petit n'a que deux pouces et demi de long sur un de large; il sonne le *mi* aigu. Quelques-uns des cors ont des clefs pour former un ou deux demi-tons; mais c'est le plus petit nombre. Ce perfectionnement n'a été introduit dans la fabrication de ce genre d'instrumens que depuis peu de temps. Dans l'éloignement et en plein air, cette musique produit un effet doux et pénétrant comme les sons de l'harmonica; de près, elle semble dure à l'oreille.

La musique de flûtes de roseau est du même genre que celle des cors, c'est-à-dire que chaque musicien ne fait qu'une note; elle est d'un effet agréable.

— Il existe en Angleterre beaucoup de sociétés de musique de tout genre, et ces sociétés sont pour la plupart constituées solidement, comme tout ce qui est établi par l'usage dans la Grande-Bretagne. La plus ancienne de ces sociétés est celle des Madrigalistes (*the Old-fashioned Madrigalians*): il y a environ un siècle qu'elle s'est formée. Fidèles aux anciens usages, les membres de cette société ne se sont point accoutumés à commencer leur saison musicale au mois de mars, pour la terminer au mois de juin ou de juillet, suivant la méthode du monde fashionable; c'est le premier novembre que commencent leurs exercices, c'est-à-dire dans cette saison où le jour véritable ne paraît presque jamais sur les bords de la Tamise. La société se réunit les jeudis de chaque semaine à Freemasons' Tavern, pour y exécuter les ouvrages de Morley, de Batheson, de Wilbye, et des autres vieux maîtres du temps de Henri VIII ou d'Élisabeth. A l'une des dernières séances, le programme de l'exercice était composé de morceaux de Palestrina, de Quintiani, de Morley, de Jacques de Waert, de Wilbye, de Giovanelli, de Belli, de Weelkes, de Ferreti, d'Orlande Gibbons et de Batheson.

— New-York. La civilisation, dont les progrès sont rapides à l'excès dans l'Amérique septentrionale, fut d'abord peu active en ce qui concerne la musique; mais depuis quelques années l'avancement de cet art y est de-

venu très sensible. Des professeurs de musique venus d'Europe ont rendu la culture de l'art musical nécessaire à toutes les classes de la société. Des théâtres lyriques s'y sont élevés, des manufactures d'instrumens s'y forment et y prospèrent; enfin, un journal relatif à la musique vient de s'établir dans le pays, sous le titre de l'Euterpiade, *Revue musicale et tablettes des beaux-arts*. Il en paraît deux numéros par mois, de quinzaine en quinzaine. La rédaction de cet écrit périodique annonce peu d'habitude des matières qui y sont traitées; mais on ne peut douter que les rédacteurs ne se forment bientôt à la tâche qu'ils ont entreprise.

Berlin, 18 *février*. Le fait le plus important de l'Allemagne musicale est la présence de Mme Schrœder-Devrient à Berlin, et les succès qu'elle y obtient. C'est en effet une suite fort intéressante de représentations que celles où cette admirable artiste exécute tour à tour l'ancien et le nouveau répertoire, passe de la musique de Gluck à celle ultra-moderne de Ries, et chante successivement dans *Iphigénie en Tauride*, *Freyschütz*, *Euryanthe*, *la Vestale*, *Oberon*, *Fidelio*, *Don Juan* et la *Fiancée du Brigand*. Le public fait éclater d'une manière constante son enthousiasme pour Mme Schrœder qui lui procure de vifs plaisirs en attendant de la musique nouvelle. L'opéra de Ries était à la vérité nouveau en grande partie pour Berlin, mais on en connaissait des morceaux détachés et l'on a généralement trouvé que dans ceux qui n'avaient pas encore été entendus, le travail harmonique voilait trop souvent la mélodie, et occasionnait quelquefois à l'auditeur une étude laborieuse. Néanmoins le succès a été réel.

— On donne ici un assez grand nombre de concerts qui sont, comme partout, un composé de choses trop connues ou sans valeur pour le véritable amateur. On doit distinguer cependant les quatre séances qui ont été données jusqu'ici par l'Académie de chant. On y a entendu de bonne musique spirituelle très bien exécutée sous le rapport des chœurs. On a remarqué aussi les soirées de Mœser, où l'on tâche de faire apprécier le mieux possible les compositions instrumentales des grands maîtres et de quelques modernes.

— Nous avons ici des chanteurs styriens qui ont réussi à exciter quelque attention même dans ce pays où l'on est rassasié des apparitions de chanteurs de montagnes de toute espèce. MM. Krapfenhauer, Stark, Schultz, Schrott et Lux ont des voix fraîches et sonores, et disent très bien des chants à la manière tyrolienne dits *Jodler*. Ils exécutent avec assez d'art différens morceaux de musique sur la guitare, le cor de poste, le piano et le violon. Un morceau fort original, qui a fait merveille, est intitulé *le Chant de la cuiller de bois;* il se joue réellement sur une cuiller de bois frappée par M. Lux tandis que les autres accompagnent sur les instrumens précités.

— M. Panny, compositeur autrichien, a donné le 14 un concert dont tous les morceaux, à l'exception d'un fragment de concerto de piano, étaient de sa composition. M. Panny a de l'imagination; ses mélodies sont gracieuses, ses idées souvent originales et ses effets d'orchestre agréables, mais l'ensemble du travail paraît quelquefois mal dirigé et privé de proportions convenables. Le morceau qui a fait le plus de plaisir a été un chant militaire exécuté parfaitement par les choristes militaires du deuxième régiment de la garde.

— Mlle Haehnel, jeune cantatrice de Vienne, et qui se dit élève de Mme Fodor, a débuté dernièrement au théâtre de la Kœnigstadt, dans le rôle d'Isabelle de l'*Italienne à Alger*. Cette jeune artiste possède une voix de contr'alto fort étendue. Quel que soit son maître, elle lui fait honneur par la pureté de sa méthode et la netteté de sa prononciation; elle laisse à désirer un peu de chaleur et d'ame. C'est, après tout, une fort bonne acquisition pour la Kœnigstadt. On a repris depuis quelque temps, à ce théâtre, *le Maçon* d'Auber, qu'on y exécute avec un ensemble excellent. Presque tous les rôles y sont renouvelés; le duo des deux commères et celui des deux ouvriers y font surtout fureur.

Bulletin d'Annonces.

Moscheles. Première symphonie pour le piano-forté à quatre mains, dédiée à la société de musique d'Autriche; op 91. Prix: 15 fr.

Id. Rondo élégant pour le piano. Prix: 5 fr.

Id. Souvenirs du Danemarck. Prix: 7 fr. 50 c.

La Langue musicale, opéra en un acte, musique de F. Halevy.

Ouverture pour piano. Prix: 5 fr.

N° 1. Duettino, chanté par Ponchard et Mme Boulanger. *Combien j'aurais de graces à vous rendre*. — 3 fr. 75 c.

N. 2. Couplets chantés par Chollet. *Rantanplan*. — 2 fr. 50 c.

N. 3. Duo et trio. *De la divine mélodie*. — 9 fr.

N. 3 *bis*. Le duo seul, chanté par Ponchard et Chollet. — 5 fr.

N. 4. Romance chantée par Mlle Prévost. *J'entendis en mon plus jeune âge*. — 2 fr.

N. 5. Duo. *Laissez, laissez-moi faire*. — 6 fr.

N. 6. Quatuor. *Que la musique militaire*. — 7 fr. 50 c.

N. 7. Quintetti. *Ciel! mon cousin, quelle folie!* — 7 fr. 50 c.

Les mêmes morceaux avec accompagnement de guitare.

Pixis. *La Fiancée suisse*, air national, varié pour chant et piano, et dédié à Mme Mallibran-Garcia; op. 114. Prix: 5 fr.

Id. La Fiancée suisse, air national varié pour le piano-forté. Pr.: 3 f.

Chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 5.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Eleue, n° 18; chez Alex. MESNIER, libraire, place de la Bourse; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 5 MARS 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DÉTAILS

SUR UN MANUSCRIT DU XVIe SIÈCLE

Inconnu jusqu'à ce jour [1].

Toutes les littératures sont incomplètes dans la partie des manuscrits; le temps, qui ne respecte rien, ne nous restitue que rarement quelques-uns de ces vieux trésors qu'il a enfouis, et l'amateur ne les arrache qu'à grand'peine à une seconde destruction plus irréparable: celle de l'ignorance. Cependant les débris mêmes sont précieux, par leur antiquité comme par leur importance dans l'histoire de l'art: je crois donc remplir un devoir en mentionnant ici un manuscrit du 16e siècle, qui se trouve à Berlin dans la belle bibliothèque de Littérature musicale de M. Georges Pœlchau, et dont la bibliothèque des amis de la musique à Vienne possède une copie.

Le manuscrit original est in-4°; le papier est fort, l'encre bien conservée, l'écriture nette et bien formée. Ce manuscrit paraît être autographe, car les notes, les remarques et les corrections sont d'une écriture exactement semblable, quoique plus fine; le texte est très lisible, sauf les nombreuses abréviations qui s'y trouvent, mais qui néanmoins sont faciles à déchiffrer. Les exemples de musique sont fort bien faits. L'ouvrage est complet, à l'exception des deux premières feuilles qui contenaient probablement le grand titre et une table. La couverture en parchemin est un peu attaquée.

Cet ouvrage renferme deux traités qui n'ont guère de relation entre eux; cependant ils ne paraissent pas se rapporter à un ouvrage plus considérable, et sont écrits de la même main. Le premier et le plus grand, qui est intitulé: *Explicatio compendiosa doctrinæ de signis musicalibus, probatissimorum auctorum exemplis illustrata*, développe tout le système de la *mesure*, et explique la manière dont, à la naissance du chant figuré, vers le commencement du 16e siècle, elle fut introduite dans la théorie et dans la pratique.

Huit chapitres sont consacrés à ces développemens, ils se suivent dans l'ordre suivant:

Cap. I. De gradibus musicalibus. — *Cap.* II. Signorum explicatio, eorundemque ad gradus musicales accommodatio. — *Cap.* III. De augmentatione. — *Cap.* IV. De diminutione. — *Cap.* V. De imperfectione. — *Cap.* VI. De alteratione. — *Cap.* VII. De punctis. — *Cap.* VIII. De tactu. Enfin, pour terminer, Commonefactiones aliquot de iis, quæ consideranda sunt in cantilenis diversa signa habentibus.

Ce traité est de 97 feuilles, ou de 171 pages in-fol. Au milieu du texte se trouvent 50 exemples de musique: ce sont des morceaux entiers *probatissimorum auctorum*, qui néanmoins sont anonymes; plusieurs sont de Josquin de Près, de Henri Isaac; d'autres en plus grand nombre sont signés A. S. Il est à regretter que ces exemples ne soient pas écrits en partition; mais selon l'usage de ces temps-là les parties sont placées les unes à côté des autres sans traces de mesure.

Le second Traité, *De musica poetica*, est une méthode de composition aussi parfaite que le permettaient les connaissances théoriques de cette époque. Il commence ainsi: *Musica poetica est ars ipsi fingendi musicum carmen;* il est partagé en neuf chapitres et contient 37 feuilles, et dans la copie 49 pages in-fol. Les chapitres sont ainsi partagés.

Cap. I. Tractat de vocibus, h. e. sonis (et) eorum divisionibus. — *Cap.* II. Est de concordantiis perfectis et imperfectis. — *Cap.* III. Docet de discordantiis, ubi simul de natura quartæ agitur, et quomodo fiat concors. — *Cap.* IV. Præscribit regulas quinque, quomodo concordantiæ sese in cantu consequantur. — *Cap.* V. Describit partes cantilenæ, scil. Tenorem, Discantum, Altum et

(1) Traduit de *la Gazette musicale* de Leipsick (1830, n. 48).

Bassum, alias (que) non proprias partes seu voces. — *Cap.* VI. Tract. clausulas formales, et quasdam regulas de iisdem. — *Cap.* VII. Docet regulas septem, quomodo consonantiæ in cantilenis soleant commisceri. — *Cap.* VIII. Tradit de usu Pausarum h. e. quomodo Pausæ commode inserantur cantilenis. Item præscribit, præcepta de fugis in cantu. — *Cap.* IX. Et ultimum habet regulas octo, quomodo præcepta præcedentia ad usum sint transferenda.

Les exemples sont pour la plupart de courts fragmens tirés de Josquin, de Henri Isaac, et de Jean Galliculus; ils sont écrits en partition dans un système de dix lignes fort remarquable. On trouve sur la première ligne (d'en-bas) le gamma (Guido d'Arezzo), sur la quatrième la clef de *fa*, sur la sixième la clef d'*ut*, sur la huitième la clef de *sol*, sur la dixième le double *re*.

L'on voit que ce système réunissait à lui seul les quatre parties de cinq lignes, adoptées maintenant pour les quatre parties de chant; mais pour y écrire en partition il fallait trouver le moyen de rendre bien reconnaissables pour l'œil les différentes parties qui devaient nécessairement se mêler quelquefois; l'auteur de ce manuscrit imagina donc de donner différentes formes aux têtes des notes: pour le dessus et la basse il les fit rhomboïdales; pour l'alto, triangulaire, et pour le ténor, rondes; outre cela, il les distingua encore par la couleur et écrivit les premières en rouge, les secondes en vert, et les troisièmes en noir.

On ignore entièrement les destinées de ce manuscrit pendant les trois premiers siècles de son existence; au commencement du nôtre il se trouvait entre les mains de M. de Mürr à Nuremberg, qui en fit hommage le 10 août 1805 au docteur Forkel de Gœttingue, de la bibliothèque duquel il passa dans celle de son possesseur actuel M. Pœlchau.

Le caractère de l'ouvrage et différentes remarques prouvent que ce manuscrit appartient à la première moitié du 16e siècle; ainsi le traité *de Signis musicalibus* est évidemment écrit à l'époque où les compositeurs commençaient à abandonner l'ancienne mesure, à donner aux notes une valeur fixe, à ne plus permettre aux chanteurs ces *augmentationes*, *diminutiones*, *sesquialterationes*, etc., enfin à réformer cette partie la plus difficile de la vieille théorie, et on lit, page 1re, *ut artes ac disciplinæ vitæ utiles, a majoribus inventæ et excultæ magno studio et conatu, conserventur et non ignaria aut negligentiâ nostrâ prorsus intereant.* Dans la seconde moitié du 16e siècle, cette théorie n'était plus considérée que comme une antiquité utile pour la lecture des vieux ouvrages, et les détails qu'on trouve dans tous les auteurs de cette époque, et qui furent ensuite développés par Zarlin de Chioggia, sont à peine indiqués dans notre manuscrit. On peut aussi tirer quelques déductions des auteurs cités dans l'ouvrage: ainsi on y voit le nom de Franchinus Gafurius, de Venceslaus de Nova Domo, connu aussi sous le nom de *Philomates*, dont les *Libri quatuor musicorum* furent imprimés pour la première fois à Vienne, en 1512; enfin, de Listenius, dont les *rudimenta musicæ* parurent à Wittemberg en 1533, et qui néanmoins est cité comme le plus moderne. Comme compositeurs sont cités, outre Josquin et Henri Isaac, Senfel et Jean Galliculus. L'auteur du manuscrit ne connaissait donc pas encore ces auteurs beaucoup plus recommandables qui fleurirent quelques années plus tard, tels que Ornithoparchus, Luscinius, Hermann Finck, Coclicus, Sebald Heyden, et tant d'autres. Je crois donc que de là on peut conclure avec certitude que ce manuscrit fut écrit de 1533 à 1540.

Il paraît plus difficile de désigner l'auteur du manuscrit; essayons cependant.

Le plan de l'ouvrage et quelques expressions d'art inusitées à l'école italienne prouvent déjà que l'auteur a vécu et étudié en Allemagne. Le docteur Forkel penchait pour Georgius Stanler, sur lequel Sebaldus Heyden, dans son *Ars canendi, etc. epist. nuncupatoria* (1537), s'exprime en ces termes: *Georgius Stanterus autem, quamquam inter recentiores sit et hac unicum tantum agat, ut cuique gradui musico (ut vocant), suum antiquum et verum signum detur, tamen hunc meum laborem aliqua modo potutisset, si satis in tempore illius copia fuisset facta, quod non multum diversa ab his nostris ille tractat.* D'après cette notice, la seule, je crois, qu'on trouve sur G. Stanler, on voit que ce dernier a pu écrire notre manuscrit; cependant on ne saurait l'affirmer, car les preuves ne sont pas concluantes.

Les remarques de M. Pœlchau me paraissent plus importantes. Il observe que l'ouvrage n'est pas entièrement anonyme, et que les morceaux signés A. S. sont probablement de l'auteur; il examine ensuite quels sont à cette époque les musiciens auxquels ces lettres peuvent s'appliquer, et il ne trouve que les trois suivans:

1° André Schlick, né en Bohême, et organiste du comte de Pfalz. Ornithoparchus lui dédia le quatrième livre de son Micrologus (2me édit., Cologne, 1535), et le nomme *musicus consummatissimus ac Palatini principis organista probatissimus.* Schlick vivait à Heidelberg vers 1535.

2° André Sylvanus, duquel Glarean cite un morceau dans son Dodecachordon, et que Luscinius dans sa Musurgia (imprimée à Strasbourg en 1536), fait paraître

dans un dialogue. Gerber le nomme *Andreas de Sylva*, nom sous lequel se trouvent quelques morceaux dans un recueil de chants déposé dans la bibliothèque de Zwickau. Je puis ajouter ici que Andreas de Sylva se trouve au rang des Neerlandais, dans le 1er livre des *motetti della Corona*, imprimés par Petrucci, en 1514.

3° André Schwarz, qui inséra quelques morceaux dans le *Thesaurus musicus*, publié chez Montanus à Nuremberg, en 1562.

Il s'agit donc maintenant de faire un choix. Quant à moi, je crois que Andreas Sylvanus, ou de Sylva, peut avec certitude être considéré comme Neerlandais; les contrapuntistes allemands n'étaient pas encore à cette époque accrédités en Italie, et surtout auprès de Petrucci (1503—1519), qui n'imprimait que les ouvrages des auteurs Neerlandais. Dans les *motetti della Corona*, dont le Ier livre parut en 1514, les IIe, IIIe et IVe, en 1519, paraissent seulement pour la première fois quelques *Principianti* italiens, *rari nantes in gurgite vasto*.

A André Schwarz ne paraît pas également appartenir l'honneur de notre manuscrit. On ne connaît que quelques petites compositions de cet auteur, qui d'ailleurs parut trop tard pour pouvoir encore défendre l'ancienne *mesure*.

Arnold Schlick me paraît au contraire réunir pour lui toutes les probabilités. Le témoignage d'Ornithoparchus doit le faire regarder comme un musicien habile, et si l'on remarque que dans le manuscrit en question, Wenzel de Neuhaus est cité fort souvent avec l'expression de *Wencestous noster*, expression qui doit fait présumer une certaine liaison, l'on voit que l'auteur ne saurait être que A. Schlick, compatriotede W enzel, et organiste du comte de Pfalz à Heidelberg.

De Kiesewetter.

APOLLONICON,

GRAND ORGUE MÉCANIQUE.

Vers 1812, MM. Flight et Robson, constructeurs d'orgues et mécaniciens anglais, furent invités par le vicomte Kirkwall à construire un orgue mécanique sur un système plus perfectionné que celui des orgues de Nuremberg. Cet instrument fut érigé en effet dans la maison du noble lord, et l'effet répondit à ce qu'on attendait du talent de ces deux artistes habiles. Différant des orgues mécaniques ordinaires par la perfection du mécanisme et la beauté de ses jeux, l'orgue de MM. Flight et Robson se distinguait aussi par le clavier qui permettait de le faire entendre à volonté ou par un organiste ou par l'action mécanique. Tous les artistes qui entendirent alors cet instrument lui donnèrent des éloges et engagèrent les deux artistes qui l'avaient construit à développer leur nouveau système de construction dans un instrument du même genre et de proportion beaucoup plus grande. Ils se livrèrent en effet à ce travail, qui exigea cinq années de travail et une dépense de dix mille livres sterling. Au mois de juin 1817, le premier essai de l'instrument, auquel MM. Flight et Robson avaient donné le nom d'*Apollonicon*, fut fait publiquement par l'exécution de l'ouverture d'*Anacréon*, de Chérubini, et de la *Clémence de Titus*, par Mozart; au mois de novembre suivant, un choix de musique sacrée fut exécuté sur l'Apollonicon par M. Purkis. Depuis lors, des exhibitions de l'instrument ont été faites chaque année, et M. Adams, un des meilleurs organistes de Londres, l'a fait entendre avec succès devant des assemblées nombreuses d'amateurs et d'artistes.

Également remarquable sous le rapport de son harmonie et sous celui de ses combinaisons harmoniques, l'*Apollonicon* peut être considéré comme une des plus belles inventions des temps modernes. Son principe est celui de l'orgue ordinaire, quant à la disposition des jeux et à la distribution de l'air dans les tuyaux; mais comme on vient de le dire, il diffère de cet instrument en ce qu'il peut être joué à volonté ou par un organiste ou par une action mécanique. Ses jeux sont au nombre de quarante-cinq, et offrent de bonnes imitations de la clarinette, du hautbois, de la flûte, du basson, de la trompette et du trombone. Le tuyau le plus long a vingt-quatre pieds; il sonne le *sol* grave d'un jeu de trente-deux pieds, c'est-à-dire l'octave inférieure du *sol* de la contre-basse, et le plus petit sonne l'octave supérieure du *la* le plus aigu du piano. Les tuyaux sont au nombre de 1,900. Deux timbales sont renfermées dans l'intérieur de l'instrument, et sont jouées par un mécanisme fort ingénieux. Trois cylindres de deux pieds de diamètre et de cinq pieds de long, sont employés non-seulement à faire parler les tuyaux, quand l'instrument est joué par les moyens mécaniques, mais font aussi mouvoir le mécanisme des jeux de manière à varier les effets et à passer du *piano* le plus doux au *forte* le plus intense. Chacun de ces cylindres est destiné à une division particulière de l'instrument.

D'abord, les pièces jouées sur l'Apollonicon furent bornées aux deux ouvertures indiquées ci-dessus; depuis lors, on y a ajouté les ouvertures de *Prométhée*, de Beethoven; de la *Flûte enchantee*, de Mozart; de *Figaro* et d'*Idoménée*, du même compositeur; de *Freyschütz* et d'*Obéron*, de Weber, et l'*andante* de la *symphonie militaire* de Haydn.

NOUVELLE ADMINISTRATION DE L'OPÉRA.

Des abus de tous genres, des fautes graves d'administration étaient signalés depuis long-temps dans le régime de l'Opéra; M. de Montalivet avait résolu d'y mettre un terme, en appelant à la direction de notre premier théâtre lyrique M. Véron, avantageusement connu par son goût pour les arts, par l'aménité de ses relations avec les artistes, et aussi par ses qualités de bon administrateur. Mais des intrigues de cour, des conspirations d'antichambre avaient mis obstacle jusqu'ici aux bonnes intentions du ministre. Dimanche dernier, il semblait même que la partie fût perdue pour ceux qui aspiraient à un meilleur état de chose, et que les intérêts des arts dussent être sacrifiés à ceux d'un homme qui depuis quatre ans s'est montré leur ennemi; mais le même jour les choses ont changé, et l'ordonnance qui a nommé M. Véron directeur de l'Opéra a été signée. Le 1er mars, il a été installé dans ses fonctions par la Commission que M. le ministre de l'intérieur a établie près de lui. Cette Commission se compose de M. le duc de Choiseul, de MM. Armand Bertin, Edmond Blanc, Royer-Collard, et de M. Cavé, qui remplit à la fois les fonctions de secrétaire de la Commission et celles de commissaire du roi.

Un nouveau régime commence donc pour l'Opéra; il y a tout lieu de croire que ce sera celui de l'économie bien entendue, de la justice, de la raison, et conséquemment celui de la prospérité. Le caractère connu du nouveau directeur fait espérer qu'au lieu de se faire homme de coterie, Don Quichotte d'un genre plutôt que d'un autre, il ne repoussera rien que le mal, et qu'il ouvrira la carrière à quiconque aura la force de la parcourir; qu'il ne mettra pas l'existence de son théâtre à la merci d'un acteur, dont une maladie pourrait le ruiner; qu'il ne tombera point sous la dépendance d'une cantatrice ou d'une danseuse; enfin, qu'il fera tourner son activité au profit du bien-être de son théâtre, au lieu de la consumer en petites intrigues.

Saluons donc l'arrivée de M. Véron à la direction de l'Opéra, et félicitons ses administrés du changement qui vient de s'opérer dans leur sort. Le règne de l'imprévoyance, de l'ignorance orgueilleuse et du monopole est passé.

LA COMÉDIE A L'OPÉRA-COMIQUE.

Un bruit se répand depuis quelques jours du projet conçu par M. Boursault de ramener à l'Opéra-Comique la comédie qui fut l'origine de ce spectacle, lorsque les comédiens italiens vinrent s'établir à l'hôtel de Bourgogne, sous le règne de Louis XIV. Déjà, dit-on, Mme Moreau-Sainti et Vizentini sont engagés, et l'on ajoute que toute la troupe de l'Odéon, y compris son directeur M. Harel, doit bientôt les suivre au théâtre de la rue Monsigny. Ainsi le seul théâtre qui fût ouvert aux compositeurs français ne leur offrirait bientôt plus que la moitié des ressources qu'il leur a présentées jusqu'ici, et ce serait là le résultat de toutes les intrigues de l'ancienne gentilhommerie de la chambre et du ministère des beaux-arts, qui ont détruit la société de l'Opéra-Comique! La liberté des théâtres serait, à la vérité, un remède certain contre ce mal, car elle finirait par transformer celui des *Nouveautés* en un véritable Opéra-Comique; alors, loin d'être un mal, l'opération de M. Boursault pourrait devenir favorable à l'exécution musicale: je m'explique.

Il est absolument impossible que des choristes, des musiciens d'orchestre et des chanteurs conservent quelque désir de bien faire, quelque amour de leur art, s'ils sont obligés de jouer et de chanter tous les soirs pendant quatre heures, et de faire des répétitions tous les matins. L'artiste le plus chaleureux et le plus dévoué n'y pourrait résister; qu'on juge de ce qu'il en doit être pour les masses! Avec la comédie il pourrait y avoir un jour de repos entre les représentations d'opéra; dès lors, il serait possible de réorganiser le personnel, d'y ramener le zèle, le goût de la bonne exécution, et d'exiger des efforts qu'il serait injuste de vouloir aujourd'hui. Il deviendrait donc possible de monter avec soin de grands ouvrages et d'abandonner les opéras en un ou deux actes au deuxième théâtre d'Opéra-Comique.

Mais une difficulté se présente : elle est radicale. L'Opéra-Comique succombe sous le poids de ses frais qui s'élèvent à plus de 2,500 francs chaque jour. Or, l'introduction de la comédie à ce théâtre doit ajouter au moins 500 francs à ces frais. Il faudrait donc égaler toutes les recettes à 3000 francs, ce qui est impossible, car les recettes de la comédie seront toujours inférieures à celles de l'opéra.

Nouvelles de Paris.

TROISIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Toutes les formules de l'admiration sont épuisées pour cette admirable conception de Beethoven, connue sous le titre de *Symphonie en ut mineur;* quand on s'est écrié vingt fois par ces mots : *Beau! sublime! merveilleux!* on a loué l'auteur et l'ouvrage à peu près de la seule

manière qu'il est possible de le faire sans paraître froid et insensible. Jamais, en effet, le génie de ce grand artiste ne s'est élevé plus haut; jamais il n'a été plus original sans devenir bizarre. La symphonie en *ut* mineur est la musique romantique dans toute sa puissance, dans toute l'extension de la fantaisie mélancolique. Le premier morceau, l'adagio, le menuet et la marche colossale qui termine l'ouvrage sont autant de chefs-d'œuvre d'invention, d'effet et de facture. Pourquoi faut-il que le dernier morceau, qui surpasse en effet tout ce qu'on connaît en musique instrumentale, ne se termine pas plutôt, et se perde en divagations qui affaiblissent la première impression? Il faut que la faiblesse de l'homme se montre jusque dans ses meilleures productions.

Admirable, digne enfin de l'ouvrage, l'exécution a encore ajouté à ses beautés: il est douteux que Beethoven lui-même ait prévu certains effets produits par le bel orchestre du Conservatoire. Malheureusement une seule faute du basson, dans l'*andante*, a détruit en partie le charme sous lequel se trouvait l'auditoire; mais le menuet et la marche ont bientôt effacé cette fâcheuse impression.

L'ouverture de *Prométhée* n'est pas un des meilleurs ouvrages de Beethoven; elle a cependant produit de l'effet.

Quelle grande conception que celle de cette scène d'Orphée dans les enfers! Quel génie que celui qui a su trouver des accens dignes de ce personnage idéal, du chantre de la Thrace, et qui a réalisé la puissance de la musique sur les passions les plus haineuses et les plus implacables! Gluck aurait laissé un nom immortel, n'eût-il eu que cette pensée dans le cours de sa vie! Dans *Hélène et Pâris*, dans *Télémaque*, il avait préludé à sa nouvelle manière, à cette musique dramatique dont l'effet est puisé dans la vérité de l'expression; mais dans *Orphée* il a atteint le plus haut degré du sublime. Et voilà la musique que nous avons vu bannir de l'Opéra! Adolphe Nourrit est un digne interprète de la pensée de Gluck; il y a de l'illusion dans l'effet de sa douce voix, dans les accens de sa chaleureuse expression: c'est bien Orphée que l'on entend, c'est bien l'époux d'Euridice qui trouve dans son amour désespéré des inspirations divines capables d'attendrir les dieux infernaux! Les chœurs et l'orchestre l'ont secondé à merveille.

Deux solos, l'un de clarinette, exécuté par M. Buteux, l'autre de violon, par le jeune Allard, ont complété la séance. M. Buteux possède un beau son et a de la netteté dans son exécution. Un de ces accidens trop fréquens dans les instrumens à anches, qu'on appelle *couacs*, a gâté la fin de son morceau. Cet accident, qui n'arrive guère qu'aux clarinettistes français, est le résultat des anches trop fortes dont ils s'obstinent à se servir, malgré toutes les observations qui leur ont été faites à ce sujet. M. Allard a de la justesse, de l'élégance et de la hardiesse dans son jeu; mais il ne sait point tirer de son de l'instrument. Il a besoin de travailler beaucoup sous ce rapport.

— Concert au profit des Belges. Assez mal organisé, ce concert n'a point tenu les promesses du programme. Mme Raimbaut y a bien chanté, et Mme Feuillet-Dumas y a fait preuve de talent sur la harpe. Un duo, chanté par Levasseur et Adolphe Nourrit, a indemnisé le public des déceptions qu'il a éprouvées d'ailleurs.

— Concert au profit des Polonais. Le concert annoncé depuis quelques jours par le comité polonais avait attiré jeudi dernier au Wauxhall une société brillante et nombreuse, dans laquelle on remarquait le général Lafayette, président du comité, MM. Georges Lafayette, Lamarque, de Tracy, Corcelles, Odillon-Barrot, et un grand nombre d'officiers supérieurs de la garde nationale de Paris. MM. Boulay de la Meurthe, Sédillot et Ladvocat remplissaient les fonctions de commissaires.

L'orchestre, où s'étaient réunis plusieurs artistes distingués, renfermait un grand nombre d'amateurs. Des amateurs composaient aussi la masse considérable des chœurs; enfin, c'étaient des amateurs qui s'étaient chargés de tous les solos de la partie vocale; mais au talent qu'ils ont déployé dans l'exécution, on aurait cru entendre les artistes les plus habiles et les plus renommés. Mme Dubignon, dans la romance de *Tebaldo ed Isolina*, Mme Merlin, dans la cavatine de *Semiramide*, ont excité des transports unanimes. Dans le quintetto de *Matilde de Sabran*, MMmes de Spare et Merlin ont fait preuve du plus grand talent; enfin Mme Raimbaut a mérité les plus vifs applaudissemens dans son air de l'*Italienne à Alger*.

Parmi les morceaux de musique instrumentale, on a remarqué surtout des variations composées par M. Albert Sowinski sur la marche de Dombrowski, et exécutées par l'auteur.

La séance a été terminée par une cantate de M. Casimir Delavigne, mise en musique par M. Auber, et chantée par M. Adolphe Nourrit avec la chaleur entraînante qu'on lui connaît. Électrisée par l'enthousiasme qui l'animait, l'assemblée s'est jointe à lui pour répéter en chœur le cri de *vive la liberté*, qui termine chaque strophe.

Il était près de minuit quand le concert a été terminé: la recette s'est élevée à près de vingt mille francs.

— C'est aujourd'hui samedi qu'a lieu à l'Opéra-Comique la première représentation du *Morceau d'Ensemble*, dont la musique est attribuée à M. Adam.

— La première séance musicale de MM. Bohrer frères aura lieu dimanche prochain, 6 mars, à deux heures précises, dans les salons de M. Pape, facteur de pianos, rues des Bons-Enfans et de Valois. Le programme de cette séance est composé comme il suit : 1° *quintetto* de M. Onslow; 2° *Adélaïde*, de Beethoven, chanté par Mme Dulken; 3° *grand trio* de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par Mme Max Bohrer et MM. Bohrer frères; 4° *grand quatuor* de Beethoven (en *la* mineur), dans lequel se trouve un adagio offert à la divinité; 5° *prière de Robin des Bois*, musique de Weber, avec violoncelle obligé, chantée par Mme Dulken, et accompagnée par M. Max Bohrer; 6° *duo fantaisie*, pour violon et violoncelle, composé et exécuté par MM. Bohrer.

— Lundi prochain, 7 mars, une représentation extraordinaire sera donnée au Théâtre-Italien, au bénéfice de Donzelli; elle sera composée de la première audition de *Fausto*, opéra en quatre actes, dont la musique est attribuée à Mlle B..., qui s'est déjà fait connaître par un opéra-comique en un acte, intitulé *le Loup-Garou*.

On nous prie d'annoncer que MM. les abonnés qui désireront conserver leurs loges pour cette représentation sont priés de vouloir bien en faire retirer les coupons au bureau de location jusqu'au vendredi 4, avant trois heures, autrement on en disposerait. Il est bien entendu, relativement aux abonnemens de portion de loges, que la préférence sera accordée à celui des abonnés qui, le premier, se fera inscrire pour ce bénéfice. Les prix des places ne sont pas augmentés.

— Rien ne paraît avoir été décidé jusqu'ici sur l'époque du premier concert de Paganini, ni sur le lieu où il sera donné; cependant, il est vraisemblable qu'il ne sera pas reculé au-delà de la semaine prochaine, et qu'il aura lieu dans la salle de l'Opéra. Il a assisté aux représentations du Théâtre-Italien et de l'Opéra, ainsi qu'au concert du Conservatoire, et il a manifesté la plus grande admiration pour la manière dont la musique est exécutée à Paris.

— Dans un de nos derniers numéros nous avons parlé avec éloge de l'invention remarquable de la *Harpo-Lyre*, par M. Salomon, et nous avons tâché de faire comprendre les avantages considérables que cet instrument a sur la guitare ordinaire; nous ignorions qu'au moment où nous écrivions cet article, M. Salomon cessait de vivre. Une lettre de Besançon nous apprend que cet artiste estimable est décédé dans cette ville le 19 février dernier, à la suite d'une maladie occasionnée par ses travaux, et par la fatigue d'un séjour à Paris pour le succès de son invention.

M Salomon a sacrifié la plus grande partie de sa modeste fortune en recherches et en frais de fabrication de la *Harpo-Lyre*, et d'un instrument fort ingénieux qu'il a nommé *Accordeur*. Nous avons rendu compte du premier instrument; le second consiste en un mécanisme ingénieux composé de lames métalliques sonores, accordées sur les divers degrés de l'échelle chromatique, et d'un cylindre denté, mu par un mouvement d'horlogerie qui fait résonner à volonté chaque lame donnant une intonation voulue. Cette intonation se répète aussi long-temps qu'il est nécessaire pour accorder à l'unisson une note de piano, de harpe, ou de tout autre instrument dont on veut faire la partition. Les fabriques d'horlogerie du Jura offrent les moyens de faire confectionner des accordeurs à un prix peu élevé.

Mme. veuve Salomon, dans l'impossibilité de continuer les entreprises de son mari, est disposée à céder à des conditions raisonnables les brevets d'invention que M Salomon a obtenus pour la *Harpo-Lyre* et l'*Accordeur*, ainsi que les instrumens confectionnés, la musique gravée de M. Sor et autres compositeurs pour la Harpo-Lyre, et tout ce qui se rapporte à l'exploitation de cette industrie. Nous croyons qu'un éditeur de musique ou un luthier de Paris pourrait tirer bon parti de l'acquisition de ces objets, et recueillerait les fruits des recherches de l'inventeur. On peut s'adresser directement ou par écrit, pour en traiter, à Mme. veuve Salomon, à Besançon, rue du Perron, n° 1.

— Le premier concert de l'Institution royale de musique, rue de Vaugirard, n° 69, qui devait avoir lieu jeudi 3 mars, est remis, par suite de l'indisposition de plusieurs élèves, au jeudi suivant, 10 courant, à 2 heures très précises.

Nouvelles étrangères.

On se souvient que sous le titre de *la Fiancée du Brigand*, la troupe allemande a fait entendre à Paris, l'été dernier, quelques lambeaux mal exécutés de la partition de M. Ries; ce compositeur vient de faire représenter son ouvrage tel qu'il l'a composé à Berlin. L'article qu'on va lire est extrait d'une gazette allemande; M. Relstabt y rend compte de l'effet de la représentation.

« Avant-hier eut lieu, sous la direction de l'auteur, la première représentation de *la Fiancée du Brigand*, opéra de Ferdinand Ries. Nous nous bornerons aujourd'hui à donner quelques détails sur cet ouvrage remar-

quable, qui mérite un examen approfondi. L'ouverture, travaillée sérieusement, n'a pu être comprise par la majorité du public, et n'a obtenu qu'un succès contesté; les premiers morceaux furent ensuite écoutés avec plaisir, mais l'admiration du public ne se manifesta hautement qu'au grand chœur de brigands du premier acte; elle s'accrut encore au grand air de Laure, et au beau final du premier acte. Le succès était décidé. Le second acte, où l'intérêt dramatique s'accroît à chaque scène, et où le compositeur, échauffé par son sujet, a déployé toutes ses forces, a obtenu un brillant succès; chaque morceau fut vivement applaudi, et quelques beaux chœurs portèrent l'enthousiasme au plus haut degré. Au troisième, le premier chœur des brigands fut redemandé à grands cris, et le duo suivant, chanté par Mme Devrient et M. Bader, produisit une sensation telle, qu'on en voit rarement de semblable au théâtre. A peine la toile fut-elle baissée, que le compositeur fut demandé par acclamation : il parut avec l'habile cantatrice qui l'avait si dignement secondé, et reçut des applaudissemens unanimes et mérités.

« Tout fut admirable dans cette représentation; orchestre, chœurs, acteurs, tous montrèrent, jusque dans les plus petits détails, un zèle rare. Mme Devrient a rendu, par son génie, le rôle de Laure l'un des plus dramatiques de la scène, et M. Blume a reproduit avec une grande vérité celui du chef de brigands. »

Milan. Un opéra nouveau a été représenté le 12 février dernier, au théâtre Carcano, sous le titre de *Rosamonda*. La musique est le coup d'essai d'un jeune compositeur nommé Majocchi; le succès a couronné son entreprise, car l'ouvrage a réussi complètement. Chaque scène a été vivement applaudie. Les morceaux qui ont été particulièrement distingués sont les airs de Rubini et de Mlle Roser, ainsi que le finale du premier acte, une romance chantée par Schober au second, la prière d'un quatuor et l'air final de Rubini. Ce dernier morceau est, dit-on, digne d'un maître expérimenté. M. Majocchi est âgé de 22 ans.

Rubini a été digne de sa réputation : c'est tout dire. Les deux cantatrices Roser et Laroche ne se sont pas élevées au-dessus de la médiocrité dans leurs rôles. Le basso Schober débutait dans *Rosamonda;* il s'y est fait applaudir comme acteur et comme chanteur.

Londres. Un amateur irlandais, nommé *Monck Mason,* doit faire représenter au Théâtre du Roi, dans cette saison, un opéra italien de sa composition. On dit aussi qu'un autre amateur, connu par des chansons comiques, fera aussi entendre un de ses ouvrages au même théâtre.

Un correspondant du *The Harmonicon,* qui fournit des renseignemens publiés dans cet écrit périodique, sous le titre de *Journal d'un Amateur* (*Diary of a Dilettante*), assure que Rossini, pendant son séjour à Bologne, dans l'été dernier, a composé deux opéras, l'un sérieux et l'autre bouffe, le premier sous le titre de *Coriolano*, le second sous celui de *Doralice.* M. Albert Nota, dit-il, avocat à Turin, fort estimé en Italie comme poète dramatique, est l'auteur du libretto de celui-ci. En vérité, voilà un correspondant bien informé.

— L'année 1830 a été funeste aux entreprises de journaux de musique; tous ont perdu des sommes considérables, et deux ont succombé dans la lutte contre les événemens politiques : ces deux journaux sont la *Gazette musicale* de Berlin, qui était publiée depuis cinq ans sous la direction de M. Marx, et le second, le journal des théâtres et de la musique qui paraissait à Milan, sous le titre *I Teatri.* Ces journaux ont cessé du premier janvier dernier.

Bulletin d'Analyse.

1° *Quatuor* pour deux violons, alto et violoncelle, dédié à M. Curie, et composé par Auguste de Sayve; œuvre 13. Prix : 6 fr.

2° *Grand quintetto* pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse obligée, dédié à M. J.-N. Hummel, de Vienne, et composé par son élève Auguste de Sayve; œuvre 15. Prix : 15 fr. A Paris, chez S. Richault, éditeur de musique, boulevard Montmartre, n° 16.

Dans l'état actuel de la société française, considérée sous le rapport musical, il y a si peu d'encouragement pour les compositeurs qui se livrent au genre instrumental du quatuor et du quintetto, qu'il n'y a qu'une vocation décidée qui puisse y faire persévérer celui qui s'y livre. Une prévention favorable s'élève donc en faveur du musicien qui trouve dans son amour de l'art la force de triompher des dégoûts qu'il rencontre dans sa carrière, et qui multiplie des productions dont l'effet est nul pour sa fortune et fort lent pour sa renommée. Cette persévérance, ce dévouement à l'art, M. de Sayve en est pourvu; c'est un motif suffisant pour que nous apportions quelque attention à l'examen de ses ouvrages. Déjà plusieurs œuvres de quatuors et de quintettis de sa composition ont vu le jour, et lui ont mérité l'estime des artistes : les deux ouvrages nouveaux que nous examinons nous semblent destinés à augmenter sa réputation.

Le premier de ces ouvrages est un quatuor en *fa* mineur. Le premier morceau (*allegro maestoso*) est d'un

beau caractère; la phrase principale est large, pathétique, et le système d'accompagnement est d'un bon effet: il est seulement à regretter que l'auteur n'ait pas jeté plus de variété dans la modulation du début, et qu'il ait terminé les deux reprises de cette phrase dans le ton principal. Les grands maîtres ont tiré, dans des cas pareils, de grandes ressources de cadences d'*inganno*, dont l'effet, toujours imprévu, est très piquant. Au reste, la conduite du morceau, l'enchaînement des motifs, et la pureté du style sont également louables dans la composition de M. de Sayve. La seconde partie est bien traitée et a de l'intérêt. Le motif de l'*andante* est gracieux, les détails élégans et la facture régulière; il y a de la verve dans le menuet et dans le finale. Peut-être pourrait-on reprocher à ce dernier morceau de rappeler un peu, dans un mouvement rapide, l'inspiration du premier *allegro;* mais cette observation ne s'applique qu'au début, le reste est tout différent.

Le quintetto (œuvre 15) nous paraît être supérieur au quatuor sous le rapport de l'originalité, surtout dans le menuet et le finale. La facture en est très bonne, et les instrumens d'accompagnement sont groupés d'une manière heureuse pour former opposition avec la partie de piano. Le motif de l'*andante* est joli, et les détails en sont remplis de beaux effets. En somme, cette composition fait beaucoup d'honneur au talent de M. de Sayve et lui présage de l'avenir. Jusqu'ici il nous semble que ce compositeur a étudié avec soin les compositions des grands maîtres, et l'on voit qu'il a profité de cette étude; nous croyons que le moment est venu de prendre maintenant plus d'indépendance dans sa manière, et de ne consulter à cet égard que son goût. Les modèles sont bons pour servir de guide dans les premiers essais et pour donner de l'expérience; en avançant dans la carrière, il ne faut plus consulter que soi.

Publications étrangères.

Allgemeine Musik lehre für lehrer und lernende (Méthode générale de musique pour les professeurs et les élèves, par M. Godefroy Weber; troisième édition revue et améliorée). Mayence, chez les fils de Schott.

Les deux premières éditions de cet ouvrage ont été rapidement épuisées; il jouit en Allemagne d'une estime méritée; il serait à désirer qu'il fût traduit en français.

— On annonce, comme devant paraître sous peu, un volume in-8°, intitulé: *Lectures on music*, par le docteur William Crotch.

Ce volume contient les lectures sur la musique que le docteur Crotch fait à Londres depuis plusieurs années.

Londres, Longman, Rees, Orme, Brown et Green.

— La sixième édition du Dictionnaire de musique de Busby vient d'être publiée sous ce titre: *A dictionnary of music, theoretical and practical*, un vol. in-12. Prix: 9 fr. 50 c.

Londres, Richard Phillips et comp^e.

Bulletin d'Annonces.

L'orage, nocturne à deux voix, paroles de M. P. Hédouin, mis en musique et dédié à Mme Pokes par G. A. Osborne. Prix 2 f. 50 c.

Ne m'nimes pas, mais laisse-moi t'aimer, romance mise en musique et dédié à Mlle Charlotte Wilson Hunt, par G. A. Osborne. — 2 fr.

Paris, chez Romagnesi, éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Quintetto pour piano, flute, clarinette, cor et basson, par Auguste de Sayve; œuvre 15.

Chez Richault, à Paris.

Symphonie à grand orchestre, par le même; œuvre 16.

Chez M. Schlesinger, à Paris.

Pixis. *La Fiancée suisse*; air national, varié pour le piano à quatre mains. Prix: 6 fr.

Adam. Mélange des airs favoris de *la Langue musicale*, pour le piano. — 6 fr.

Id. Rondinetto sur le pas redoublé favori, du même opéra. — 6 fr.

Chaulieu. Rondo brillant sur un thème favori de *la Langue musicale*. — 6 fr.

Payen. *Le Bijoux des jeunes pianistes*, trois divertissemens *extrêmement faciles* pour le piano, sur les motifs de *la Langue musicale*, n°s 1, 2, 3. — Chaque 5 fr.

Mlle Puget. Deuxième air varié sur les motifs de *la Langue musicale*. — 7 fr. 50 c.

Tolbecque. Deux quadrilles, suivis de valse pour le piano, sur des motifs de *la Langue musicale*. — Chaque 4 fr. 50 c.

Id. Les mêmes, à quatre mains, n°s 1, 2. — Chaque 4 fr. 50 c.

Id. Les mêmes, pour deux violons, alto, basse, flûte ou flageolet, n°s 1, 2. — Chaque 4 fr. 50 c.

Id. Les mêmes, pour deux violons. — 2 fr. 50 c.

Id. Les mêmes, pour deux flûtes. — 2 fr. 50 c.

Berr. Deux pas redoublés et une valse tirés de *la Langue musicale*, et arrangés pour musique militaire, n°s 1, 2 et 3. — Chaq. 4 f. 50.

Chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.

— Au moment où Paganini va faire entendre à Paris les découvertes qu'il a faites ou développées dans l'art de jouer du violon, nous croyons qu'il n'est pas inutile de rappeler aux violinistes que les principes de son mécanisme d'archet et de doigté ont été exposés par M. Gubr dans une *Méthode pour jouer du violon selon Paganini*, et que cet ouvrage se trouve à Paris, chez M. Heu, marchand de musique, rue de la Chaussée-d'Antin, au dépôt de MM. Schott fils.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Ve ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 6.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18; chez Alex. MESNIER, libraire, place de la Bourse; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 12 MARS 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIER CONCERT DE PAGANINI.

Enfin nous l'avons entendu cet homme extraordinaire dont la renommée préoccupe toute la population musicale de l'Europe depuis quinze ans, et surtout depuis l'époque où il s'est mis à voyager! Nous l'avons entendu, et nous pouvons maintenant apprécier la valeur des éloges sans bornes et des critiques amères dont il a été l'objet. Pourtant ce n'est pas sans embarras que j'entreprends de parler des choses prodigieuses qui ont frappé mon oreille dans la soirée du 9 mars. Pour le public, pris en masse, il n'y a que des impressions bonnes ou mauvaises; du plaisir, soit modéré, soit frénétique, ou de l'ennui plus ou moins supportable; mais le connaisseur, dont la supériorité de perception consiste à savoir analyser les sensations qui lui sont transmises, ne s'abandonne point en aveugle à ces mouvemens irréfléchis d'une ame préoccupée. Il cherche à faire à chaque chose la juste part d'éloge qui lui appartient, sans se laisser influencer dans son jugement par le jugement ou par les impressions d'autrui. Convaincu que les arts, comme toutes les choses humaines, sont un édifice auquel on travaille sans cesse sans jamais atteindre le faîte, il admire et loue l'artiste dont les travaux ajoutent une assise à celles qui ont été posées précédemment; si quelque erreur échappe à cet homme privilégié de la nature, il en prend note; mais ses observations critiques ne sont qu'un hommage rendu à la vérité, et n'ôtent rien à la portion de gloire et d'estime qui appartient au génie.

Malheureusement l'impartialité paraît froide, injuste même aux esprits prévenus: selon les préventions favorables ou les préjugés contraires, on veut de l'admiration sans bornes ou des critiques vigoureuses! Que faire à cela? se résigner à ce qu'on ne peut éviter, et attendre du temps, qui calme les passions et qui met chaque chose à sa place, le triomphe de la vérité et de la justice. Ces réflexions m'ont paru devoir précéder le compte que je vais rendre de l'effet qu'a produit sur moi le talent de Paganini.

C'est dans son premier concerto qu'il s'est fait entendre d'abord; ce concerto, qui a été composé il y a quinze ou seize ans, est en *mi* bémol pour l'orchestre, mais en *re* pour le violon principal, l'instrument étant monté un demi-ton plus haut. Par cette disposition, Paganini obtient des sons plus brillans, et peut exécuter des difficultés qui seraient insurmontables dans le ton réel de *mi* bémol, les cordes à vide lui présentant des ressources dont il serait privé. A la manière dont il se pose en s'appuyant sur une hanche, à la disposition de son bras droit et de sa main sur la hausse de son archet, on croirait d'abord que le coup d'archet doit être donné avec gaucherie, et que le bras doit avoir de la raideur; mais bientôt on s'aperçoit que le bras et l'archet se meuvent avec une égale souplesse, et que ce qui paraissait être le résultat de quelque défaut de conformation est dû à l'étude approfondie de ce qui est le plus favorable aux effets que l'artiste veut produire. L'archet ne paraît pas sortir des dimensions ordinaires; par l'effet d'une tension un peu plus forte que celle employée par nos violonistes habiles, la baguette est un peu moins rentrée en dedans. Il est vraisemblable qu'en cela l'artiste a eu pour but de faciliter le rebondissement de l'archet dans le *staccato* qu'il fouette et jette sur la corde d'une manière toute différente de celle des autres violonistes. Les mains de l'artiste sont grandes, sèches et nerveuses. Par l'effet d'un travail excessif, tous ses doigts ont acquis une souplesse, une aptitude dont il est impossible de se faire une idée. Le pouce de la main gauche se

renverse même à volonté jusque sur la paume de la main lorsque cela est nécessaire pour certains effets du démanché. Par suite de cette souplesse, il m'a paru que Paganini peut reployer ce doigt par-dessus le manche pour s'en servir dans le pincé de la quatrième corde.

La qualité générale du son qu'il tire de l'instrument est belle et pure, sans être excessivement volumineuse, excepté dans de certains effets, où il est visible qu'il rassemble ses forces pour arriver à des résultats extraordinaires. Mais ce qui distingue surtout cette partie de son talent, c'est la variété de voix qu'il sait tirer des cordes par des moyens qui sont à lui, ou qui, après avoir été découverts par d'autres, avaient été négligés parce qu'on n'en avait point aperçu toute la portée. Ainsi, les sons harmoniques, qui avaient toujours été considérés plutôt comme un effet curieux et borné que comme une ressource réelle pour le violoniste, jouent un rôle important dans le jeu de Paganini. Ce n'est pas seulement comme effet isolé qu'il s'en sert, mais comme un moyen artificiel d'atteindre à de certains intervalles que la plus grande extension d'une main fort grande ne pourrait embrasser. Ce n'est pas aux parties aliquotes de chaque corde qu'il trouve de ces sons harmoniques, mais dans toutes les positions du manche et avec une rapidité qui tient du prodige, si l'on songe que dans tous ces changemens de position de la main il faut qu'un doigt se pose immédiatement sur les cordes avec une énergie extraordinaire pour y faire l'office du sillet, sans nuire néanmoins à la souplesse des autres doigts. Ce n'est pas tout : avant Paganini personne n'avait imaginé que hors des harmoniques naturels il fût possible d'en exécuter de doubles, en tierce, quinte, sixte; enfin, qu'on pût faire marcher à l'octave des sons naturels et des sons harmoniques; toutes ces merveilles, Paganini les exécute dans toutes les positions avec une facilité miraculeuse; elles lui sont devenues si familières qu'elles ne sont plus pour lui que des moyens d'effet qu'il tient constamment à sa disposition.

Un certain effet, dont n'ont point parlé les journalistes et les musiciens allemands dans tout ce qu'ils ont écrit sur Paganini, est celui d'une vibration frémissante de la corde qu'il emploie fréquemment lorsqu'il chante, et qui lui est particulier. Cet effet s'approche sensiblement de la voix humaine, surtout sur les trois dernières cordes; malheureusement il y joint fréquemment un mouvement glissé de la main qui a de l'analogie avec un traînement de la voix qu'on blâme avec raison dans la méthode de quelques chanteurs, et qui n'est pas de bon goût.

Les effets de cordes pincées se produisent fréquemment dans le jeu de Paganini, et son adresse à les employer est admirable. Peut-être peut-on reprocher à cet effet une certaine maigreur qui est inhérente à la nature de l'instrument, et de ne pas être digne dans ses résultats des efforts qu'il exige. Toutefois, cet effet étant destiné à plaire à la partie la moins éclairée du public et l'amusant en effet beaucoup, on ne saurait blâmer Paganini de ne point négliger ce moyen de succès. Dans une variation sur le thème de *Nel cor piu non mi sento*, il en a fait un heureux usage.

La justesse de l'intonation de Paganini est généralement fort bonne; cependant quelques passages en tierces du premier solo de son concerto ont laissé quelque chose à désirer sous ce rapport; mais cela ne peut être considéré que comme accidentel. Il y a long-temps qu'on a dit que le violon le plus juste est le moins faux; cela est vrai à l'égard de la justesse absolue dont l'oreille saisirait difficilement les rapports; mais quant à la justesse relative, la seule dont elle soit juge, elle n'admet guère de nuance, et une intonation comme celle de Paganini peut être appelée *juste*, dans toute l'acception du mot.

Encore un mot sur le mécanisme de cet artiste incomparable. Ce qu'il exécute a si peu de rapports avec ce qu'on fait ordinairement sur le violon, que ce n'est que par des procédés particuliers qu'il peut y parvenir; aussi son doigté ne ressemble-t-il point à ceux des écoles. Souvent il empiète d'un doigt sur un autre; plus souvent encore il se sert du même doigt pour faire plusieurs notes; presque jamais il ne termine ses trilles, et, ce qui est inconnu des autres violonistes, il les exécute avec le petit doigt dans beaucoup de positions.

J'ai pensé qu'il était du devoir du rédacteur de la *Revue musicale* d'entrer dans les détails qu'on vient de lire sur la partie matérielle du jeu de Paganini; il est temps que je quitte ce langage technique et que je parle des impressions que fait naître l'ensemble du talent de cet homme extraordinaire. Cette partie est la plus difficile de ma tâche; car comment donner par des mots une idée de ce qui ne peut se décrire? Une suite d'enchantemens, de prodiges inouïs frappe sans cesse l'oreille de l'auditeur et lui laisse à peine le temps de respirer; à des tours de force inconcevables succèdent des tours de force plus étonnans encore; tout est prestige dans ce talent fantastique; tout y est surnaturel. Le violon entre les mains de Paganini n'est plus l'instrument de Tartini ou de Viotti; c'est quelque chose à part, qui a un autre but. Une organisation spécialement formée pour les merveilles de ce jeu singulier n'a point suffi pour arriver à de pareils résultats : il a fallu aussi des études suivies, profondes, persévérantes; un instinct propre

à découvrir les secrets de l'instrument, et cette volonté inébranlable qui seule peut triompher de tous les obstacles.

Tout ce qu'on peut imaginer d'accords singuliers et compliqués, de traits qu'on est tenté de considérer comme impossibles, même après les avoir entendus, de coups d'archet hardis, fins et délicats, s'est rencontré dans le premier morceau du concerto. Une large manière de phraser s'est manifestée dans l'adagio; mais une sorte d'affectation à traîner le doigt en passant d'une note à une autre m'a paru nuire à l'effet du morceau. Quant au rondo, tous les genres de séductions y sont rassemblés. Un coup d'archet, qui se rapproche du *staccato*, mais qui en est une variété obtenue par un jet de l'archet sur les cordes, y joue un grand rôle, et y jette un brillant singulier.

Qui n'a point entendu la *sonate militaire* sur la quatrième corde, ne sait ce que c'est que cette quatrième sur laquelle jouent tous les violonistes. Par une adresse merveilleuse, et à l'aide des sons harmoniques, Paganini y embrasse trois octaves. Dans la plus grave, il chante avec une énergie prodigieuse; dans les deux autres, il réunit toutes les qualités de sons et toutes les richesses de l'exécution. Le violoniste qui, sur quatre cordes, parviendrait à jouer aussi bien que Paganini le fait sur la quatrième, serait certainement un artiste fort habile.

Les variations pour violon seul, sans orchestre, sur le thème : *Nel cor piu non mi sento*, par lesquelles Paganini a terminé son concert, sont en quelque sorte le résumé de toutes les difficultés vaincues par ce violoniste. L'une de ces variations, en double corde, alternativement en sons naturels et en sons harmoniques, entremêlés de sons pincés, est aussi remarquable sous le rapport de l'effet qu'étonnant sous celui de la difficulté. Presque toutes les autres renferment aussi des traits dont on n'avait point d'idée avant d'entendre Paganini.

La musique composée par ce virtuose est fort bien écrite et se fait remarquer par des effets neufs d'instrumentation, particulièrement dans l'emploi des instrumens à vent. Il me semble que les critiques de l'Allemagne n'ont point assez parlé de ce mérite de Paganini.

Il serait impossible de décrire l'enthousiasme dont le public a été saisi en écoutant cet homme extraordinaire; c'était du délire, de la frénésie. Après lui avoir prodigué des applaudissemens pendant et après chaque morceau, l'auditoire n'a pas cru être quitte avec lui et l'a rappelé pour lui témoigner, par des acclamations unanimes, l'admiration qu'il venait de lui inspirer. Une rumeur générale se répandit ensuite dans toutes les parties de la salle, et partout on entendit des exclamations d'étonnement et de plaisir. On ne pouvait croire à ce qu'on venait d'entendre. Enfin, rien ne manqua au triomphe de l'artiste.

Après avoir rendu un juste hommage au talent merveilleux de Paganini, après avoir rendu un compte sincère de tout ce qui peut en donner l'idée la plus avantageuse, je commence ma tâche de critique, et je dois la remplir. Je dirai donc que ce que j'ai éprouvé en l'écoutant était de l'étonnement, de l'admiration sans bornes; mais que je n'ai point été touché, point ému de ce sentiment qui me paraît inséparable de la véritable musique. Des personnes qui ont entendu souvent Paganini, m'ont assuré qu'il sait émouvoir quand il le veut, et qu'il est impossible de lui entendre jouer la romance d'*Otello* sans être touché jusqu'aux larmes; je suis prêt à me livrer à ces impressions, mais je ne puis parler maintenant que de ce que j'ai entendu. Il me semble qu'avec un foyer de sensibilité profonde, Paganini devrait se défendre des moyens artificiels dont il se sert quand il chante, et renoncer à la fausse expression des sons traînés péniblement d'une note à l'autre. Je crois aussi qu'il sacrifie un peu trop au désir de frapper l'imagination de la partie la moins éclairée de son auditoire, et je voudrais qu'il renonçât à ces traits de sifflement qu'il prend dans la partie aiguë de la corde où les sons cessent d'être appréciables.

Si l'on considère les découvertes de Paganini dans leur application aux progrès de l'art et à la musique sérieuse, je crois que leur influence sera bornée, et que ces choses ne sont bonnes qu'entre ses mains; car médiocrement exécutées, elles seraient insupportables. L'art de Paganini est un art à part qui est né et qui mourra avec lui.

FÉTIS.

THÉATRE ITALIEN.

FAUSTO,

Opéra en trois actes, musique de Mlle B***.

Répété l'année dernière, mais non représenté par diverses circonstances, *Fausto* s'est enfin produit sur la scène le 7 mars dernier, et y a été reçu avec la bienveillance qui était due à une composition si importante sortie de la plume d'une jeune personne.

Le sujet de *Faust*, très musical au premier aspect, offre cependant de grandes difficultés à cause de l'uniformité de style qui doit résulter de la présence fréquente en scène du personnage surnaturel de Méphistophélès. Il n'y avait qu'un talent supérieur et très expérimenté qui eût pu triompher de cet obstacle; et

je me hâte de déclarer que la partie faible de l'ouvrage de Mlle B*** est précisément la variété de coloris. Chaque scène, prise à part est bien conçue; mais la suite de ces scènes n'est pas exempte de quelque monotonie. Au reste, ce défaut est racheté par un heureux instinct musical et dramatique, qui s'est développé avec énergie dans plusieurs situations fortes et bien senties. Une autre qualité non moins remarquable brille dans la musique de *Faust :* c'est l'originalité des idées; mérite assez rare dans la pratique de tous les arts. Sous ce rapport, Mlle B*** paraît suivre une route analogue à celle de M. Berlioz, sauf la différence qui doit se trouver entre les productions d'une jeune personne qui essaie ses facultés d'artiste, et les travaux d'un homme qui dès longtemps s'est voué à l'étude de son art. Tous deux sentent avec force et expriment de même; tous deux veulent produire des choses neuves; mais ce n'est pas par le côté gracieux de la musique qu'ils veulent se distinguer, et les pensées énergiques ont plus d'attrait pour eux que la pure et simple mélodie. Il y a plus d'une voie ouverte dans les arts; toutefois il ne faut pas oublier que si la musique doit remuer les passions, elle doit aussi charmer l'oreille.

Ce n'est pas qu'il n'y ait des phrases gracieuses répandues çà et là dans le nouvel opéra; mais elles ne produisent pas tout l'effet qu'on pourrait en attendre parce que, en général, elles manquent de préparation, d'encadrement. Quelques rhythmes irréguliers y produisent un bon effet; néanmoins plusieurs mélodies, dont le sentiment est bon, n'atteignent pas au but que l'auteur s'est proposé, parce qu'il y manque une ou deux mesures qui leur auraient donné ce que les musiciens appellent *la carrure des phrases.*

Quant à l'harmonie, elle est comme le chant, comme l'instrumentation, pleine d'effets bien sentis, de successions heureuses et neuves, et de temps en temps il s'y est glissé des incorrections, des *étrangetés* qui dénotent de la négligence, de la précipitation, singulières anomalies d'un travail qui paraît avoir été fait avec soin.

Une introduction, où l'on remarque un chœur religieux d'un fort beau caractère qui s'unit bien avec la scène principale, un trio dont l'ensemble renferme une belle phrase bien ramenée, et un finale rempli de choses fort originales et parfois assez bizarres, voilà ce qu'on remarque au premier acte. Un air, deux duos, et la première partie d'un quatuor se sont fait vivement applaudir dans le second. Il n'y a que deux scènes principales au troisième; la dernière est fort belle. On y remarque vers la fin un double chœur d'anges et de démons, dont l'opposition est d'un fort bel effet.

En somme, *Fausto*, malgré ses défauts, est une composition remarquable et qui donne des espérances pour l'avenir de Mlle B***. Ce que la nature lui a donné, elle ne peut le perdre, et elle acquerra ce que donnent l'expérience et la pratique de l'art.

On aurait pu désirer plus d'ensemble et de fini dans l'exécution de cet opéra ; mais Mme Méric-Lalande a fait preuve du plus beau talent dans son rôle de Marguerite, et particulièrement dans la dernière scène, où elle a été un instant sublime. Le public l'a applaudie avec transport.

La toile baissée, on a demandé l'auteur à grands cris; le régisseur est venu annoncer qu'il désirait garder l'anonyme.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DU MORCEAU D'ENSEMBLE,

Musique de M. Ad. Adam, paroles de MM. de Courcy et Carmouche.

Y a-t-il quelque chose de pire pour un compositeur que de ne pas avoir de poème? oui, c'est d'en avoir un mauvais. Voilà, sans aucun doute, la plus fâcheuse des conditions, celle qu'on ne saurait combattre sans désavantage. Supposez un jeune artiste, lauréat de l'Institut si vous voulez, dont les efforts sont impuissans à se faire connaître au public, et qui a vainement frappé à la porte de tous nos poètes d'Opéra-Comique (si poésie il y a); chacun le plaindra, l'applaudira d'avance. Qu'il ait obtenu enfin l'objet de ses désirs, un poème; mais un de ces vaudevilles rhabillés à neuf, une de ces guenilles rapiècetées! il échoue, et tous de lui jeter la pierre. Je le répète, mieux vaut rester ignoré.

Bien que ces réflexions me soient venues à propos du *Morceau d'Ensemble*, M. Adam ne les prendra pas pour lui, car ce n'est point ici son coup d'essai; c'est l'œuvre de MM. de Courcy et Carmouche qui m'a donné ces pensées. Beaucoup de personnes, et je suis du nombre, se sont imaginées au titre de l'opéra nouveau que c'était un sujet tout musical, qui allait offrir au compositeur quelques occasions de *morceaux d'ensemble*, et ce n'est rien moins que cela.

On peut ranger les poèmes d'opéras en deux catégories. Les uns, et ceux là sont les plus favorables à la musique, contiennent des situations fortes, des oppositions habilement disposées; dans les autres, de jolis détails, des scènes spirituelles, un joli dialogue font pardonner une conception faible; mais ces sortes d'ouvrages sont plutôt de la comédie que de l'opéra.

Me voilà fort embarrassé, car je ne sais pas dans laquelle de mes deux catégories je dois ranger le poème du *Morceau d'Ensemble;* aussi vais-je laisser à mes lecteurs le soin d'en établir une troisième, que j'aurai sans doute oubliée.

Une jeune et jolie veuve, à ce que dit l'histoire, a juré au monde une haine profonde pour quelques propos médisans dont elle s'est vue l'objet, et s'est retirée dans son vieux château, au fond de la Touraine. Là, aucune figure humaine n'a droit de pénétrer, aucune, pas même celle d'un jeune cousin, et l'on sait ce qu'est pour l'ordinaire un jeune cousin à une jolie veuve. Quoi qu'il en soit, M. Victor (c'est le cousin) qui passe par hasard auprès du château, à la tête de son régiment, trouve moyen d'y pénétrer malgré la consigne d'un vieux jardinier, et se jette aux pieds de notre jeune veuve. On se fâche, on veut le chasser, et c'est grace à la musique qu'il obtient de rester quelques instans. Connaissant la passion de sa cousine pour ce bel art, M. Victor lui apporte un morceau d'ensemble nouveau qui fait fureur: il propose de le chanter; on accepte, et l'on se met au piano. Mais il faut du monde pour chanter un morceau d'ensemble; le cousin propose alors le major de son régiment comme une excellente basse-taille, puis successivement il introduit tous les officiers qui, par bonheur, sont excellens musiciens et disent le morceau à *première vue*. Sur ces entrefaites, arrivent l'oncle et la tante de la jeune veuve qui ne trouve pas d'autre moyen que de faire cacher dans des cabinets tout son état-major. Ces honnêtes parens, comme on le pense bien, découvrent nos militaires, admirent avec raison la misanthropie de leur jolie nièce; mais par un de ces hasards inespérés qui arrivent toujours si à propos, il se trouve que l'oncle en question est le général de M. Victor, et qu'il lui permet d'épouser sa cousine.

Tout ceci n'est pas neuf. Une jeune veuve misanthrope, qui a un beau château, une femme de chambre des plus bavardes, et qui cause avec sa maîtresse ni plus ni moins que si c'était une cuisinière, un cousin officier, des oncles, des tantes, etc., etc., tout l'antique attirail des opéras d'avant la révolution (la première j'entends), rien n'y manque, si ce n'est de venir quarante ans trop tard.

Du reste, si ce n'est le *morceau d'ensemble* qui passait de droit, il n'y a dans la pièce nouvelle que des couplets et des romances qui sont là pour *varier agréablement* le dialogue. Aussi ne parlerons-nous de la musique que pour reprocher à M. Adam d'abuser de sa facilité pour faire trop vite, et de ne pas examiner si les ouvrages qu'il entreprend sont destinés à rester au répertoire. Il y a de jolies choses dans sa nouvelle partition; elles ont le défaut de sentir ce qu'on appelle la *nouvelle école;* mais, toutefois, nous croyons qu'elles obtiendront un agréable succès. M. Adam, gardez-vous d'une école, à moins qu'elle ne soit la vôtre.

Mlle Prévost est bien dans le rôle de la jeune veuve, et Moreau-Sainti a bien dit et chanté celui du cousin.

MATINÉES MUSICALES DE MM. BOHRER.

PREMIÈRE SÉANCE (6 MARS).

Menacé dans la partie la plus noble et la plus solide de son édifice, l'art musical penchait en France vers une dégradation de formes depuis environ quinze ans; toutes les compositions se rapetissaient, surtout dans la musique instrumentale; au lieu de ces ouvrages à larges proportions dans lesquels le génie de Haydn, de Mozart et de Beethoven s'est développé, on ne mettait plus au jour que des bagatelles dont l'existence était aussi éphémère que le mérite était mince; les concerts du Conservatoire avaient cessé; les nombreuses sociétés où l'on avait entendu avec délices les quatuors et les quintettis des grands maîtres avaient disparu; enfin la musique était dans un état de décadence déplorable. Tout à coup, en 1827, une ferveur nouvelle s'est développée parmi les amateurs et les musiciens français. L'institution de musique classique dirigée par M. Choron a commencé ses exercices, où l'on a fait entendre pour la première fois les chefs-d'œuvre des anciennes écoles d'Italie, d'Allemagne et de France, avec un ensemble et une couleur vocale inconnue jusque là parmi nous; plus beaux, plus étonnans que jamais, les concerts du Conservatoire ont repris leur place à la tête de la musique instrumentale de l'Europe; les admirables soirées de quatuors et de quintettis de M. Baillot ont ranimé le goût des amateurs pour un genre trop long-temps délaissé; enfin, voici la deuxième année où MM. Bohrer et quelques autres artistes habiles font entendre les dernières compositions de Beethoven et des plus habiles compositeurs, avec une perfection d'ensemble digne des plus grands éloges. Tout cela trouve des auditeurs remplis de zèle et d'enthousiasme; il y a donc régénération de la musique en France. Quelques années encore, et surtout de la paix et du calme, et nous verrons les musiciens français prendre leur essor à la tête des nations civilisées.

La première séance donnée par MM. Bohrer s'ouvrait par le douzième quintetto de M. Onslow (en *la* mineur). Dans cet ouvrage, je n'hésite pas à le déclarer, M. Onslow s'est mis au rang des plus grands maîtres. Plein de verve

et d'élégance, le premier morceau est d'un genre neuf qui ne rappelle ni Mozart ni Beethoven; le compositeur n'y a pris mesure sur aucun autre ouvrage connu; la forme et le fond sont à lui. Rien de plus piquant et de plus neuf que le menuet et le trio; rien de plus suave et de plus original que l'adagio; rien de plus chaleureux que le finale. L'auteur d'un pareil ouvrage suffit à la gloire de la France dans le genre instrumental.

Quelle prodigalité de génie brille dans ce trio de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle, si bien rendu par Mme Max Bohrer, son mari et son frère! Jamais la fantaisie n'a été plus libre; jamais ses inspirations n'ont été plus abondantes ni plus sublimes! Que de nouveauté! que de hardiesse! Oserai-je dire aussi.... et quelquefois que d'extravagances! mais ces extravagances sont celles d'un artiste incomparable.

Un des derniers quatuors de cet homme étonnant (en *la* mineur) occupait une partie de la séance; dans ce morceau, je l'avoue, le génie me paraît plus rare, et la bizarrerie sans frein me paraît prendre sa place. Sans doute, Beethoven seul a pu faire un tel ouvrage, et de temps en temps on reconnaît sa main; mais ces momens sont rares. Le premier morceau, l'un des moins tourmentés, est cependant chargé d'une multitude de détails harmoniques que réprouve une oreille délicate. Le menuet et le trio rappellent le bon temps du maître, et sont de l'effet le plus neuf. L'*Adagio* est une action de grace adressée par Beethoven à la divinité, à l'occasion de sa convalescence d'une longue maladie : il n'est pas certain que ce grand artiste fut bien guéri. Quant au dernier morceau.....! qu'en pourrai-je dire? il faut respecter un homme supérieur, même dans ses erreurs.

MM. Bohrer se livrent à toutes les saillies de leur talent dans ces fantaisies pour violon et violoncelle qu'ils jouent à la fin de leurs séances musicales, et y font admirer toutes les ressources d'une exécution parfaite dans son ensemble comme dans ses détails.

Dans le but de jeter de la variété dans leurs matinées, MM. Bohrer y ont introduit quelques morceaux de chant, où la voix fraîche et pure de Mlle Dulcken se déploie avec avantage. Les progrès de cette jeune personne sont remarquables. Elle s'est fait justement applaudir dans la délicieuse cantate d'*Adelaïde*, par Beethoven, et dans la prière de Freyschütz.

Concerts du Conservatoire. Le quatrième concert du Conservatoire est fixé au dimanche 13 courant. Le programme est composé comme il suit:

1° Symphonie pastorale de Beethoven. 2° Air de M. Meyerbeer chanté par Mlle Michel. 3° Solo de flûte, exécuté par M. Dorus. 4° Sextuor de *Don Juan*, musique de Mozart, chanté par Mmes Dorus, Dabadie, Michel et MM. A. Nourrit, Levasseur et Dabadie. 5° Solo de violon, composé par M. Auguste Kreutzer, exécuté par M. Massart. 6° Quatuor de l'*Irato*, musique de Méhul, chanté par Mmes Dorus, Dabadie et MM. Ad. Nourrit et Levasseur. 7° Ouverture de *Robin des Bois*, musique de Weber.

— Une brochure nouvelle, de trois feuilles d'impression, vient d'être mise en vente sous le titre de *Nicolo Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son Secret, par G. E. Anders* (1). C'est la première notice complète qui ait été publiée en France sur cet artiste célèbre. L'auteur est un homme instruit qui a fait de grandes recherches sur l'histoire et la bibliographie de la musique, et qui prépare des ouvrages importans sur ces matières. Ce n'est point sur des bruits vagues et des traditions populaires qu'il a composé sa notice; il ne s'est point non plus livré au jeu de son imagination comme M. Imbert de Laphalègue : mais il a tiré ses matériaux des ouvrages qui ont été composés en Allemagne, et principalement de l'ouvrage de Schottky, et des renseignemens fournis par Schütz, Vineta et Harrys.

Le ton de la brochure de M. Anders est simple et se recommande par un certain air de bonne foi et de véracité qui inspire confiance. Des anecdotes peu ou point connues sur l'enfance, les premières études, les succès et les voyages de Paganini remplissent la plus grande partie de cette notice. Quant à ce que l'auteur appelle *le Secret de Paganini*, nous ne croyons pas qu'il y en ait d'autre pour posséder un talent comme le sien, que de posséder une organisation extraordinaire, et de travailler beaucoup : cependant M. Anders cite des faits assez singuliers pour mériter de trouver place ici.

« Dans nos entretiens, » c'est M. Schottky, son biographe, qui parle, « Paganini revenait très souvent à « dire, qu'un jour, fatigué de voyages et de concerts, « du fond de sa retraite, il communiquerait au public « un secret, dont ne se doutaient pas les conservatoires « de musique, secret d'une efficacité telle, qu'un jeune « homme, par son moyen, arriverait, au bout de trois « ans, au même degré de perfection que celui qui, par « les voies ordinaires, aurait perdu dix années à s'exer- « cer journellement. Quelquefois, j'eus l'air de ne point « prendre au sérieux une assertion aussi hardie, mais il « répétait toujours avec l'accent de la sincérité : « Je n'ai

(1) Paris, chez Delaunay, au Palais-Royal, et chez les principaux libraires et marchands de musique; prix: 2 fr.

« rien dit, qui ne fût vrai, je vous jure; et je vous au-« torise à mentionner explicitement ma promesse. Un « seul homme, M. Gaetano Ciandelli, à Naples, est le « dépositaire de mon secret. Depuis long-temps, il « jouait très médiocrement du violoncelle, et passait « pour un musicien ordinaire. Moi, qui avais pris un vif « intérêt à ce jeune homme, je résolus de lui commu-« niquer ma découverte. Eh bien! au bout de trois jours, « il devint tout autre; c'était une métamorphose mira-« culeuse. Au lieu de râcler à faire mal aux oreilles les « moins délicates, au lieu d'appliquer son archet en vé-« ritable écolier, le voilà qui charmait son auditoire par « les sons les plus purs et les plus suaves. »

M. Schottky, peu disposé à admettre un fait si extraordinaire sur une simple assertion verbale, arracha à Paganini un écrit conçu en ces termes solennels :

« Gaetano Ciandelli, di Napoli, per la maggia com-« municatagli da Paganini, divenne primo violon-« cello dei RR. teatri colà, e potrebbe essere il primo « d'Europa. »

« G. C., de Naples, au moyen d'un procédé magique, « que lui communiqua Paganini, est devenu le premier « violoncelle du théâtre Royal, et pourrait devenir le « premier du monde. »

« Puis, pour mettre sa responsabilité à couvert, le même auteur a grand soin de nous informer que cet écrit, publié au vu et su de son auteur, est présentement déposé entre les mains du compositeur Tomaschek, à Prague. A moins d'une mystification dont le public aurait droit de se plaindre, Paganini se serait en quelque sorte engagé envers le corps des artistes, de ne point mourir sans déchirer le voile. »

La brochure de M. Anders sur Paganini sera lue avec plaisir par les admirateurs de ce grand artiste.

— On annonce que M. Boursault vient de traiter avec M. Lubbert pour lui céder l'entreprise de l'Opéra-Comique, moyennant la somme de deux cent mille francs qu'il donne à son successeur. Si le fait est vrai, l'Opéra-Comique a reçu son coup de grace.

— Mme Raimbaux, qui a déployé un talent remarquable dans le concert au bénéfice des Polonais, donnera demain dimanche à la salle de la rue Taitbout une soirée musicale dans lequelle elle se fera entendre; MM. Ad. Nourrit, Levasseur et Mlle Dorus lui prêtent l'appui de leur talent.

— L'Académie royale des Sciences vient d'entendre un rapport sur le second mémoire de M. le docteur Bennati relatif à un nouveau traitement des maladies de l'organe de la voix et du gosier. M. Magendie, l'un des commissaires-rapporteurs, a parlé avec le plus grand éloge, non-seulement des instrumens imaginés par ce jeune savant pour la cautérisation de la luette, mais encore de plusieurs autres procédés au moyen desquels il est parvenu à la guérison de maladies jusqu'alors rebelles aux traitemens ordinaires.

— M. Molinier, qui vient de débuter à l'Opéra Comique, a beaucoup d'aisance, trop d'aisance et pas assez de talent. Sa manière de chanter n'est rien moins que bonne et sa voix n'est pas d'un timbre flatteur. Mais ce monsieur se donne tant de mouvement pour produire de l'effet, qu'on serait tenté de l'applaudir pour le récompenser de ses fatigues. Il a joué le Sénéchal de *Jean de Paris* et Frontin de *ma Tante Aurore*.

— MM. Fétis et Reicha viennent d'être nommés chevaliers de la Légion-d'Honneur par une ordonnance du roi en date du 4 de ce mois.

Nouvelles des Départemens.

Lille. — Malgré le délabrement des affaires privées et l'agitation qui règne dans toute la France, remuée par tant d'intérêts politiques, malgré tant d'obstacles si puissans, la musique n'a cependant point péri dans les départemens; elle a élevé une voix sympathique pour la malheureuse Pologne, pour la Belgique, pour Juillet, pour tout ce qui a souffert. Les artistes ont couru à leurs instrumens, des associations musicales se sont formées, des concerts ont eu lieu et leurs patriotiques produits ont été adressés à la capitale. Honneur aux artistes : ils n'ont jamais abandonné la sainte cause de l'humanité.

Un concert a été donné à Lille par les artistes de cette ville au bénéfice des Polonais; voici ce que l'*Écho du Nord* a publié sur cette cérémonie :

« Le concert au bénéfice des Polonais, dont nous avons plusieurs fois parlé, a eu lieu hier soir, à l'hôtel des Canonniers, où s'était réuni un nombreux auditoire. La plupart des morceaux ont été vivement applaudis; principalement un thème varié pour flûte, exécuté par le jeune Clais, une fantaisie pour violon par M. Rebier, et des variations pour basson par M. Hudelist; mais ce qui a surtout excité l'enthousiasme, c'est la cantate de M. Pradel, dont le refrain était : *Mort aux tyrans! victoire aux Polonais!* Le chant de ce morceau est rempli de verve et d'énergie; il a été exécuté par l'auteur, M. Béen, avec un entraînement, une vigueur qui ont électrisé l'assemblée.

« L'ouverture de *la Muette* et celle de *Guillaume Tell* ont été exécutées avec vigueur et précision : on a entendu avec plaisir, dans la seconde, le solo de cor an-

glais de M. Lefebvre, jeune artiste attaché à l'orchestre de Lille. M. Saint-Amans, professeur de notre école de musique, a bien voulu contribuer au charme de cette soirée, en se faisant entendre dans un duo pour violoncelle et piano. »

« Les amateurs garderont long-temps mémoire de cette brillante soirée, qui fut tout à la fois une occasion de plaisir et un acte de bienfaisance patriotique. L'affluence du public et l'abondance de la recette prouvent la sympathie que la cause des braves Polonais excite parmi nous. C'est qu'en effet à Lille, comme dans le reste de la France, tous les cœurs battent aux idées de patrie et de liberté. »

Nouvelles étrangères.

Londres. L'Opéra Italien est peu suivi en ce moment, et tout annonce que la saison sera mauvaise pour l'entrepreneur. David n'a obtenu qu'un succès médiocre, et Mme Vespermann, cantatrice qui se distingue par une grande facilité, surtout dans les cordes hautes de la voix, mais dont l'organe est faible pour un théâtre aussi vaste que celui du roi, Mme Vespermann a été froidement accueillie. Lablache seul est aimé du public et produit quelques bonnes recettes.

Miss Paton (aujourd'hui lady Lennox) doit débuter au théâtre Italien la semaine prochaine.

— Les concerts de la Société philharmonique ont commencé depuis quelques jours. MM. Cramer et Moschelès ont refusé de s'y faire entendre, mécontens des arrangemens qui leur étaient offerts par les directeurs. Mme Anderson, dont le talent sur le piano est fort remarquable, a exécuté à la première séance le septuor militaire de Hummel, et Mme Stockhausen y a fort bien chanté la grande scène de *Jessonda* de Spohr. On y a fait entendre le *double quatuor* de cet auteur, qui est inconnu en France.

Une société nombreuse et choisie a été rassemblée il y a quelques jours chez M. Moschelès pour entendre l'exécution de l'Oratorio de M. Neukomm, *Les dix Commandemens de Dieu.* Les solos ont été chantés par Mmes Stockhausen, Masson et Cramer, et par MM. Vaughan, Taylor, Horncastle et G. Smart. Le chœur était composé de vingt-deux personnes ; l'auteur était au piano, et on y avait joint un quatuor d'accompagnement.

Parmi l'auditoire on remarquait MM. Clementi, Cramer, Attwood, Horsley et plusieurs autres artistes distingués qui ont applaudi vivement la belle composition de M. Neukomm. Dans la même soirée, M. Moschelès a fait entendre un trio nouveau de sa composition; les connaisseurs qui assistaient à cette soirée se sont accordés à proclamer l'ouvrage de M. Moschelès un des plus beaux morceaux connus dans la musique instrumentale.

Publications étrangères.

Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari, maestro dell' insigne cappella della basilica di S. Antonio di Padova, proposto e dimostrato da Melchiorre Balbi, nobile veneto, con onnotazioni e appendice dello stesso. Padoue, Valentino Crescentini, 1829, in-8°.

Ce traité d'harmonie n'est point, comme on le voit par le titre, l'ouvrage de Calegari, mais un résumé de son système par M. Balbi. Mort à Venise au mois de juillet 1828, à l'âge de 69 ans, Calegari n'avait point eu le temps de coordonner en un corps d'ouvrage le système d'harmonie qu'il avait enseigné à ses élèves. Le seul ouvrage qu'on ait de lui est une sorte de table pour composer ou plutôt pour arranger des morceaux de musique au moyen d'un calcul arithmétique. Il le publia à Venise, en 1801, sous le titre de *Giuoco pitagorico musicale.* L'année suivante, il en parut une édition française à Paris, mais elle n'eut point de succès. Le prospectus d'une nouvelle édition a été publié il y a quelques mois.

Le système harmonique de Calegari paraît être plus en harmonie avec la pratique actuelle que tous ceux du même genre qui ont été publiés jusqu'ici en Italie.

— *Saggio teorico-pratico-musicale*, ossia nuovo metodo di contrappunto, adorno di tavole analoghe, e di varie annotazioni, composto da Vincenzo Colla, maestro di cappella, professore di pianoforte e di bel canto, socio onorario di varie accademie. Seconda edizione coretta ed ampliata. Milan, Malatesta, 1830, un vol. in-4°.

Cet ouvrage, dont la première édition fut publiée à Turin en 1820, est divisé en deux parties, la première traite en trois chapitres des diverses parties de la mélodie et de l'harmonie; la deuxième est relative au contrepoint, à la fugue, aux canons, et contient aussi quelques détails sur l'emploi des instrumens, la composition vocale et instrumentale, et plusieurs autres objets. On conçoit que tout cela ne peut être présenté que d'une manière fort abrégée dans un volume de 94 pages et de 45 planches de musique; néanmoins le livre a eu du succès parce qu'il est écrit avec méthode.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N 7.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18; chez Alex. MESNIER, libraire, place de la Bourse; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 19 MARS 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

INSTITUT DE FRANCE.

—

ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES.

Rapport sur un mémoire de M. F. BENNATI, docteur en médecine, intitulé : *De quelques affections du gosier qui affectent l'organe de la voix, notamment chez les chanteurs, les comédiens, les orateurs et toutes les personnes obligées de parler en public.* MM. BOYER et MAGENDIE, rapporteurs.

L'auteur du mémoire que nous allons examiner est connu de l'Académie par des recherches intéressantes sur le mécanisme de la voix humaine, et particulièrement sur la manière dont le jeu du palais, de la luette, des amygdales, du pharynx, etc., modifient ce phénomène. M. Bennati étant médecin du théâtre Italien de Paris, a nécessairement de fréquentes occasions d'observer les maladies de l'appareil vocal; il se trouve ainsi placé de la manière la plus favorable pour vérifier ses idées théoriques sur la formation des diverses sortes de voix. Si l'on savait en effet avec exactitude quelle influence les changemens physiques qu'éprouve l'arrière-bouche dans les maladies exercent sur la production des sons vocaux, la théorie de la voix acquerrait une certitude et une perfection qu'elle n'a point encore atteinte. A la vérité, une semblable étude est délicate et difficile; elle exige des connaissances précises et variées; mais personne mieux que M. Bennati ne pourrait s'y livrer. Familiarisé avec les notions de physique et de physiologie relatives au mécanisme de l'instrument vocal, bon musicien et doué lui-même d'une des plus belles voix que l'on puisse entendre, il réunit toutes les conditions utiles au succès de l'entreprise.

Ce n'est pas toutefois dans cette direction scientifique (et vos commissaires le regrettent) qu'a été composé le nouveau mémoire de M. Bennati. Son travail est presque entièrement consacré à des faits de médecine et à l'emploi de certains moyens thérapeutiques propres à faire cesser 1° *le gonflement des amygdales;* 2° *la difficulté du mouvement de tous les muscles de l'isthme du gosier;* 3° *le prolongement organique de la luette;* états maladifs de l'arrière-bouche qui nuisent plus ou moins à la production de la voix et surtout à celle du chant.

Après avoir signalé les inconvéniens qui sont, dit-il, inséparables de l'excision des amygdales et de celle de la luette, ainsi que l'inefficacité du traitement par les sangsues et les débilitans, l'auteur conseille de recourir aux toniques, aux préparations iodurées, aux bains d'eau salée, etc.; il se loue beaucoup des gargarismes dans lesquels il fait entrer l'alun à forte dose, et même de l'insufflation de la poudre d'alun selon le procédé de M. Bretonneau.

A l'appui de ce qu'il avance, l'auteur nous a fait voir une dame, Mme la marquise de R***, qui, malgré l'assistance de plusieurs médecins éclairés de la capitale, avait entièrement perdu la voix, et était réduite depuis plusieurs mois à écrire pour communiquer avec sa famille. Cette dame, d'un esprit très cultivé, a raconté à l'un de nous toutes les peines et les tribulations de son silence obligé, et la vive satisfaction qu'elle a éprouvée d'avoir, par l'usage des gargarismes chargés d'alun, recouvré la parole et la facilité de s'exprimer aussi librement qu'avant son aphonie.

Mais le remède que M. Bennati présente comme ayant obtenu d'excellens résultats, c'est la cautérisation par le nitrate d'argent. Des chanteurs, dit-il, sur lesquels ce moyen a été appliqué, ont éprouvé une amélioration sensible non-seulement dans le timbre de leur voix, mais encore ils ont acquis deux ou trois notes de plus que celles qu'ils avaient ordinairement. Nous devons ajouter que vos commissaires n'ont pas été à même de vérifier l'exactitude de ces assertions.

Pour remédier au prolongement organique de la luette qui, d'après l'auteur, est un accident plus sérieux qu'on ne le pense, puisqu'il excite une envie continuelle d'avaler et qu'il nuit à la modulation des sons, qu'il empêche entièrement le chant, surtout dans les cordes hautes, et qu'il rend même plus ou moins difficiles la parole et le débit oratoire, M. Bennati a recours à la cautérisation, et pour la pratiquer il se sert d'un instrument de son invention nommé par lui *porte-caustique double* ou *staphilo-pyrophore.* Cet instrument se compose d'un cylindre métallique qui en forme la principale pièce; à l'une des extrémités on adapte une sorte de cuiller destinée à recevoir le nitrate d'argent, qui se couvre ou se découvre à volonté au moyen d'une lame mobile. Le but de cet instrument est de cautériser la luette simultanément en avant, en arrière, en bas et latéralement, et d'éviter ainsi d'introduire plusieurs fois le caustique dans la bouche.

L'effet le plus remarquable de la cautérisation de la luette, c'est d'exciter la contraction de son muscle propre (*palato staphilin*); voilà pourquoi, dit l'auteur, la voix, notamment chez les chanteurs et les orateurs, gagne sous le rapport du timbre et de la sonorité. A cette occasion, M. Bennati cite un avocat de la Cour royale de Paris. Ce jeune homme avait à peine parlé un quart d'heure que sa voix changeait de timbre, son gosier se desséchait, et il était pris d'une toux convulsive. Il fut obligé de renoncer à plaider. Ayant entendu parler des recherches de M. Bennati, il réclama ses conseils; celui-ci examina son gosier, et reconnut un tel allongement de la luette qu'il en a fait faire un dessin, lequel est joint à son mémoire. Neuf applications du caustique suffirent pour réduire la luette à ses dimensions ordinaires, la voix reprit son timbre, et cet avocat fut rendu à sa profession qu'il exerce aujourd'hui avec distinction.

Tels sont les faits que M. Bennati a réunis dans son mémoire; l'Académie a sans doute remarqué qu'ils ne sont pas sans quelque importance, puisqu'ils se rattachent à l'une des plus belles facultés de l'homme; mais comme ils sont encore peu nombreux, vos commissaires vous proposent d'engager l'auteur à continuer ses recherches, à multiplier ses observations, afin de donner un plus haut degré de probabilité aux résultats qu'il a obtenus.

Signé Boyer, Magendie, *rapporteurs.*

L'Académie adopte les conclusions de ce rapport.

Variétés.

UNE CÉLÉBRITÉ.

Il fait bien froid l'hiver par une journée pluvieuse! Et cependant elle n'avait pas de feu; l'eau ruisselait sur ses mains; ses cheveux humides étaient collés sur ses joues, et ses vêtemens sales la glaçaient! Elle soufflait dans ses doigts bleus pour les réchauffer, car ils étaient engourdis. Alors elle chercha dans l'obscurité quelques morceaux de pain humide, et puis elle s'accroupit dans un coin, parce que le vent avait crevé les lambeaux de papier qui tenaient lieu de vitres. Des larmes brûlantes coulaient sur ses joues pâles et maigres: elle avait le cœur gonflé, et se prit à réfléchir amèrement.

Il y avait pour elle une douleur poignante à porter les yeux sur l'avenir; il y avait du désespoir à penser à ses jeunes années.

Elle avait été belle. Dans ce temps-là elle avait de la gloire; quand elle était sur un théâtre, on battait des mains en la voyant paraître; on demandait en grace un regard; on s'humiliait à ses pieds. Ils étaient beaux ses jours de gloire! quelle atmosphère enivrante de flatteries et de louanges elle respirait! et qui eût dit que tout cela devait finir? Qui l'eût dit alors qu'elle s'endormait dans le luxe et dans l'insouciance des temps à venir: car tout était de soie et d'or autour d'elle; et des robes, des bijoux, des parfums, elle avait de tout cela à profusion.

Lorsque femme elle passait auprès d'une autre femme, celle-ci soupirait, et puis la voyant si richement vêtue, elle jalousait ses belles robes de velours et de satin, ses plumes rares et ses joyaux fins.

Des amans, elle en avait eu aussi: Combien? elle ne les avait pas comptés. C'étaient des amours, des adorations pour elle à perdre la raison! Et belle, et dédaigneuse, elle les faisait pleurer comme des enfans.

Elle avait du génie; elle était sublime. Sa voix était vibrante; ses accens passionnés remuaient jusqu'au fond de l'ame. Des traits neufs et hardis sortaient de sa bouche comme par miracle, sans efforts: tout ce qu'elle faisait, elle ne le cherchait pas; cela lui venait d'instinct parce que c'était beau, et qu'elle ne sentait que ce qui était beau. Ce n'est pas elle qui se fût mise à rire en sortant du théâtre, après une scène délirante. Oh! non: alors elle était triste, elle était souffrante et pleurait, parce qu'elle avait pleuré réellement. C'était *Desdemona,* c'était *Semiramide;* ce n'était pas Mme ***

La musique, c'était sa vie; elle l'aimait comme une fille aime sa mère, d'un amour religieux. Quand elle chantait, elle vous agitait et elle était émue. Une voix

triste d'instrument lui arrachait de douces larmes; un accord faux lui donnait des convulsions. Elle était musicienne dans l'ame; elle composait aussi, et ce n'était pas des romances fades qu'elle écrivait! Assise à son piano, elle poétisait, elle créait de génie, de passion, et tombait épuisée. Elle était artiste, car elle savait ce que c'est que la douleur, elle savait ce que c'est que la gaîté : c'était chez elle désespoir et folie.

En pensant ainsi à ses bonheurs passés, elle souriait; mais d'un sourire qui faisait mal à voir; plus mal que des larmes. Qu'avait-elle fait pour languir ainsi méprisée, chassée d'un monde qui l'avait adorée? quel était son crime? Sans doute son ame était corrompue; elle avait commis quelque action infâme?

Non, son ame était grande et noble : elle haïssait le vice.

C'est donc qu'elle est accusée d'égoïsme ou d'ingratitude, pour qu'elle soit ainsi repoussée?

Elle serait riche alors; la fortune l'aurait comblée de ses dons, et voyez!

Qu'a-t-elle donc fait?

Elle est passée de mode!...

Elle est passée de mode, et c'est pour cela qu'on l'accable de mépris et d'humiliations! Et puis, elle n'a plus d'argent; c'est qu'elle a tout dissipé dans de honteuses débauches.

De l'argent! elle en avait : mais elle était riche en génie, cela lui suffisait. Elle prodiguait l'or avec son talent, parce que tout cela devait lui rester. Ceux-là qui ont dévoré cet argent, qui ont vécu de son génie, de sa bienfaisance, aujourd'hui ne la reconnaissent plus ou détournent la tête lorsqu'elle passe près d'eux.

Infortunée! des amis, elle n'en a jamais eu : tous les liens d'affection sont anéantis!

Seule, toute seule, quel sort cruel! n'avoir personne là, auprès de vous, qui vous écoute, qui vous parle, qui vous soigne quand vous souffrez; et elle souffrait; elle avait la fièvre.

Pourquoi faut-il qu'elle ait détesté l'avarice, l'égoïsme! pourquoi a-t-elle donné son argent à ceux qui avaient besoin! Si son cœur avait été froid, incapable de pitié, elle serait riche aujourd'hui, elle ne serait pas repoussée; pourquoi n'a-t-elle pas été méprisable! on ne la mépriserait pas. Insensée! elle croyait à la reconnaissance, aux sermens, à une gloire éternelle; elle s'est confiée à l'abîme, elle a été engloutie!

Comme elle remuait tous ses souvenirs amers, elle fut distraite par un bruit de voitures, d'éclats de rire, et peu après par des sons de voix de femme; cela lui fit mal : elle voulut pleurer, elle n'avait plus de larmes. Alors elle jeta sa tête dans ses mains avec des convulsions.

Celle qu'elle venait d'entendre, n'était pas encore passée de mode.

E. F.

BIOGRAPHIE.

Conti (Joachim), surnommé *Gizziello*, du nom de son maître D. Gizzi, fut l'un des plus grands chanteurs du 18e siècle. Né à Arpino, petite ville du royaume de Naples, le 28 février 1714, il subit de bonne heure la castration, soit, comme l'ont dit plusieurs biographes italiens, qu'une maladie de son enfance eût obligé à cette opération, soit que la pauvreté de ses parens les eut déterminés à spéculer sur la mutilation de leur enfant. Quoi qu'il en soit, jamais cet acte de dépravation n'eut de plus heureux résultats pour l'art : voix douce, pure, pénétrante, étendue, jointe à une expression naturelle, à un sentiment profond du beau, tout se trouva réuni dans le jeune Conti. A l'âge de huit ans ses parens le conduisirent à Naples, et le mirent sous la direction de leur compatriote Gizzi. Cet habile professeur entrevit au premier aspect tout ce qu'on pouvait attendre d'un tel élève : il se l'attacha, le reçut dans sa maison, l'alimenta gratuitement et lui donna ses soins pendant sept années consécutives. Ce fut par reconnaissance pour son maître que Conti prit le nom de Gizziello.

Le premier essai des talens de notre virtuose eut lieu à Rome lorsqu'il n'était encore âgé que de quinze ans : le succès fut prodigieux, et sa réputation s'étendit dans toute l'Italie. En 1731, il excita le plus vif enthousiasme lorsqu'il chanta sur le théâtre de la même ville la *Didone* et l'*Artaserse* de Leonard de Vinci. On rapporte à cette occasion que Caffarelli, autre célèbre chanteur, qui se trouvait alors à Naples, ayant appris que Gizziello devait chanter certain jour, partit en poste pour Rome, afin de l'entendre. Arrivé dans cette ville, il se rendit au théâtre et entra au parterre enveloppé de son manteau, afin de n'être point reconnu. Après le premier air chanté par Gizziello, Caffarelli saisit un moment où l'on faisait trève aux applaudissemens pour se lever et s'écrier : *bravo, bravissimo Gizziello! è Caffarelli che tel dice;* après quoi il sortit précipitamment et reprit la route de Naples. En 1732 et 1733, Gizziello chanta à Naples avec le même succès. Trois ans après il partit pour Londres, où il était engagé pour le théâtre que Haendel dirigeait. C'était l'époque de la rivalité la plus violente entre ce théâtre et celui de *l'opposition* confié aux soins de Por-

pora. Ce dernier, où l'on trouvait réunis des chanteurs tels que Farinelli, Senesino et la fameuse Cuzzoni, avait alors un avantage marqué dans l'opinion, et Haendel, avec tout son génie, ne pouvait lutter contre un pareil ensemble, qu'en lui opposant quelque virtuose du premier ordre. L'arrivée de Gizziello rétablit ses affaires : ce grand artiste débuta le 5 mai 1736, dans l'*Ariodant* de Haendel, avec un succès d'enthousiasme. Le 12 de ce mois il chanta dans l'*Atalante* du même auteur, composée pour le mariage de la princesse de Galles, et il continua pendant plusieurs années à exciter l'admiration des Anglais. En 1743, il se rendit à Lisbonne, où il avait été appelé pour le théâtre de la Cour. On remarqua dès ce moment que le talent de Gizziello s'était perfectionné par les études qu'il avait faites après avoir entendu Farinelli, et sa réputation s'étendit de telle sorte que le roi de Naples, Charles III, qui venait de faire construire le théâtre de Saint-Charles, résolut d'y réunir Caffarelli et notre chanteur dans l'opéra d'*Achille in Sciro*, dont la musique avait été composée par Pergolèse. On fit donc revenir Caffarelli de la Pologne et Gizziello du Portugal; celui-ci chanta le rôle d'Ulysse et l'autre celui d'Achille. Rien ne peut être comparé à l'effet que Caffarelli produisit dans le premier air qu'il chanta : toute la Cour et les spectateurs se livrèrent pendant quelques minutes aux transports les plus vifs et aux applaudissemens les plus bruyans. Gizziello avoua depuis qu'il se crut perdu et qu'il resta tout étourdi de ce qu'il venait d'entendre. *Néanmoins*, dit-il, *j'implorai l'assistance du ciel, et je m'armai de courage.* L'air qu'il devait chanter était dans le style pathétique; le son de sa voix, si pur, si touchant, le fini de son exécution, l'accent si expressif qu'il sut y mettre, et probablement aussi l'émotion que lui avait causée le succès de son rival, tout cela, dis-je, le fit arriver à un tel degré de sublimité que le roi transporté se leva, battit des mains, invita toute sa cour à l'imiter, et la salle fut ébranlée par les applaudissemens prolongés de l'auditoire. Aucun des deux rivaux ne fut vaincu; Caffarelli fut déclaré le plus grand chanteur dans le genre brillant, et Gizziello dans le style expressif.

En 1749, notre virtuose passa en Espagne, où il chanta sous la direction de Farinelli avec la célèbre Minghotti. Trois ans après, il retourna à Lisbonne, et se fit entendre dans *le Desmofoonte* de David Perez. Le roi de Portugal le combla de richesses, et l'on rapporta que, touché d'un air pastoral que Gizziello avait chanté dans une cantate pour la naissance de ses fils, ce prince lui fit présent d'une poule et de vingt poussins d'or de la plus grande valeur. Vers la fin de l'année 1753, ce grand artiste résolut de quitter le théâtre, et revint dans sa ville natale, où il demeura quelque temps[1]; ensuite il fixa son séjour à Rome, et après avoir joui de sa fortune avec honneur, il mourut dans cette ville le 25 octobre 1761, à l'âge de 47 ans Son portrait a été gravé, et se trouve dans la *Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli.*

(1) C'est par une erreur manifeste que A. Burgh (*Anecdotes of music*, t. 3, p. 165) dit que Gizziello se trouvait encore à Lisbonne en 1755, lors du tremblement de terre qui détruisit cette ville, et qu'après avoir échappé comme par miracle a ce funeste événement, ce grand chanteur, dans un accès de dévotion, avait été s'enfermer dans un cloître où il mourut peu de temps après.

Nouvelles de Paris.

QUATRIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

(13 mars.)

L'exécution n'est point parvenue dans les concerts du Conservatoire au même point de perfection dans les masses vocales que dans l'orchestre. La plupart des chanteurs qui composent les chœurs sont des musiciens instruits; quelques-uns ont de belles voix; néanmoins une certaine lourdeur dépourvue de grace et d'accent se fait remarquer dans les grands morceaux d'ensemble qu'on entend dans ces concerts, si admirables sous le rapport instrumental. L'ame, la vie, la jeunesse qui brillent dans la symphonie ne se retrouvent point dans l'exécution des chœurs de Beethoven, de Weber ou de Chérubini. D'où vient cela? Ne serait-ce point que le chef de la partie vocale n'aurait point aperçu le but comme celui de l'orchestre, et qu'il ne serait point encore parvenu à exercer par la conviction la même influence sur les musiciens qu'il dirige? Il y a tant de nuances de sonorité dans la voix! tant de ressources d'effet dans la manière d'articuler la parole! Un chef de la musique vocale ne saurait faire une étude trop approfondie de tout cela. Par exemple, qu'on jette les yeux sur l'exécution de la musique sacrée dans l'Institution dirigée par M. Choron : là ne se trouvent point de chanteurs renommés, point de voix remarquables. Les exécutans sont pour la plupart des enfans dont il est assez difficile de fixer l'attention, ou des jeunes gens dont l'éducation musicale n'est point achevée; néanmoins, avec des élémens si imparfaits, l'exécution vocale des compositions les plus difficiles est toujours empreinte, dans les exercices de l'Institution royale de musique classique, de ce certain je ne sais quoi qui manque dans les masses vocales du Conservatoire, et sans lequel il n'y a point d'é-

motion profonde en musique. Le chef de l'Institution est l'ame de ces effets qu'on y obtient.

Si les chœurs laissent à désirer dans les concerts du Conservatoire, les solos y sont souvent très satisfaisans, et les morceaux d'ensemble n'y laissent quelquefois rien à désirer. Par exemple, au dernier concert, le quatuor de l'*Irato* y a offert un exemple de cette perfection que je voudrais y trouver toujours. Mlle Dorus, Mme Dabadie, Levasseur et Nourrit ont rivalisé d'intelligence et de soin dans ce beau morceau, et ont si bien excité l'enthousiasme du public, que celui-ci l'a fait recommencer. Levasseur est vraiment excellent dans ce quatuor, et y met un nerf, un brillant qu'on n'y trouvait même pas quand Martin et Elleviou le chantaient à l'Opéra-Comique.

Une seule faute de Mlle Michel a gâté vers la fin le sextuor de *Don Juan*, qui avait été rendu supérieurement par Mmes Dabadie, Dorus et par Adolphe Nourrit, Levasseur et Dabadie. Mlle Dorus mérite les plus grands éloges pour le talent d'expression qu'elle a déployé dans la belle phrase en *re* mineur de cette admirable composition. Je regrette que le mouvement de l'introduction de ce sextuor ait été pris trop lentement; on fait la même faute au Théâtre Italien.

Mlle Michel a eu beaucoup de peine à maîtriser l'émotion dont elle était agitée dans son air de Rossini; elle y a eu quelques bonnes choses, mais son exécution a laissé désirer plus de fini. Il est fâcheux que cette jeune personne soit si peu musicienne, et qu'elle ait dans un degré si faible le sentiment du rhythme et de la mesure, car elle ne peut avoir aucune sécurité dans son exécution.

Je crois avoir épuisé toutes les formules de l'éloge en parlant de l'exécution instrumentale des concerts du Conservatoire; néanmoins je ne puis me dispenser de parler encore de la perfection de cet admirable orchestre dans la *symphonie pastorale* de Beethoven et dans l'ouverture de *Freyschütz*. Ce qui est surtout remarquable dans cette exécution, c'est l'unité du sentiment qui anime tous les musiciens jusque dans les moindres détails, et qui se manifeste dans tous les degrés de passion, tantôt avec une énergie extraordinaire, tantôt avec une douceur ineffable. Écoutez la symphonie pastorale : tout est calme, naïf, rêveur dans cette masse imposante d'instrumens. Dans le menuet, c'est une légèreté piquante, et dans l'orage qui le suit ce sont toutes les fureurs de la tempête. Ce n'est plus un orchestre, ce n'est plus de la musique, c'est une scène à laquelle on prend part. Quant à l'ouverture de *Freyschütz*, je doute que Weber lui-même ait compris jusqu'où pouvait aller l'effet de sa musique avec une semblable exécution : cet effet tient du prodige; il émeut jusqu'à l'exaltation et agite si bien le genre nerveux, qu'il est presque impossible de ne point ressentir un violent mal à la tête quand l'ouverture est terminée.

Deux solos d'instrument se sont fait remarquer dans le quatrième concert : l'un était exécuté par M. Dorus sur la flûte. Ce jeune homme a fait des progrès, sous le rapport de la netteté d'exécution et de la qualité du son; mais il lui reste encore à apprendre à modifier cette qualité du son d'une manière plus expressive. Le second solo a été composé par M. Auguste Kreutzer pour le violon; la forme en est fort bonne, la mélodie agréable, les traits ont de la nouveauté et l'instrumentation a de l'effet. M. Massard, élève de M. Kreutzer, déjà connu par des succès mérités, a augmenté dans cette circonstance la bonne opinion qu'on avait conçue de ses talens. Il a exécuté son morceau avec une justesse parfaite d'intonation, du brillant, de l'élégance et beaucoup de netteté dans les traits. Ce jeune artiste étudie son art avec une persévérance dont il recueillera les fruits avec le temps.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

DEUXIÈME CONCERT DE PAGANINI.

Après avoir entendu le grand artiste dans son premier concert, on ne pouvait se persuader que l'étonnement qu'il inspire pût s'accroître; mais son concerto de *la Clochette*, qu'il a fait entendre au deuxième, surpasse en difficulté vaincue les merveilles dont on avait été déjà frappé.

Dans ce concerto, les traits en double corde et en coups d'archet sautés sont d'un genre neuf, et n'ont rien de la forme ordinaire du concerto. Deux choses sont également remarquables dans la manière dont Paganini les exécute. La première est la justesse parfaite de la double corde, écueil des violonistes les plus habiles, surtout dans la rapidité excessive des traits du concerto dont il s'agit; la seconde est la merveilleuse adresse avec laquelle l'archet tombe toujours d'aplomb sur les cordes, quelle que soit la distance des intervalles. Il y a toute une vie d'exercice dans cette seule partie du talent de Paganini. Il est impossible de donner une idée de toutes les combinaisons qui se rencontrent dans le doigté des accords entremêlés dans les traits de ces passages si difficiles; ils embrassent quelquefois de si grands intervalles, que les violonistes eux-mêmes ne peuvent com-

prendre l'artifice par lequel la main peut y atteindre. Et remarquez que dans ce dédale de difficultés inouïes, jamais une note douteuse, jamais une intonation incertaine ne se fait sentir.

L'adagio de ce concerto est plus simple que les autres compositions de Paganini et n'offre que des mélodies faciles d'exécution : l'artiste les a bien rendues, mais il y a produit moins d'effet que dans l'adagio du premier concerto. Quant au rondo avec accompagnement obligé de clochette, c'est une délicieuse fantaisie où les tours de force les plus incompréhensibles sont réunis avec un goût exquis. Paganini, en y enfantant des prodiges, semble se jouer des difficultés les plus grandes; c'est avec si peu de peine que son archet voltige sur les cordes et que ses doigts se plient aux positions les plus extraordinaires, qu'on serait tenté de croire qu'il ne s'agit que des choses les plus simples.

Un journaliste, en parlant de ce rondeau, est tombé dans une inadvertance singulière. Préoccupé des illusions du jeu de Paganini, il s'est persuadé que le son de la clochette était produit par le violon de cet artiste inimitable. Tel est le danger de parler de choses qu'on ne connaît pas.

Je ne doute pas que les concertos de Paganini n'exercent une grande influence sur la composition future de ce genre de morceau; non sous le rapport de l'école, car il serait peu raisonnable de vouloir imiter des prestiges dont on ne ferait jamais que la caricature, mais sous celui de la forme. Il y a dans les concertos de Paganini un mérite d'unité et d'intérêt qui doit être médité par les violonistes qui écrivent pour leur instrument. L'instrumentation, sans détourner l'attention du solo par un travail trop compliqué, a cependant un intérêt qui se lie fort bien avec le dessin principal. Les entrées n'y sont pas froides et symétriques; enfin les effets y sont neufs et variés.

La prière de *Moïse*, était le morceau dans lequel on attendait Paganini, pour se faire une opinion définitive de son talent dans l'art de chanter; car tous les journaux de l'Allemagne proclament depuis long-temps sa supériorité dans ce morceau. L'éloge n'était point exagéré; il y a vraiment un grand talent d'expression dans la manière dont il exécute ce chant sur la quatrième corde, et surtout il y a une admirable facilité à varier les accens de cette corde selon le caractère propre de chaque phrase. Devant l'exécution de cette prière, tombe le reproche de ne point émouvoir la sensibilité, que j'ai exprimé dans mon premier article; je regrette seulement que cette partie si belle du talent de Paganini ne prenne pas plus souvent place dans les solos si brillans, si étourdissans de tours de force qu'il nous a fait entendre. Certes, elle n'ajouterait rien à l'admiration, mais l'ame serait plus souvent émue, et le succès serait plus universel, plus profondément imprimé dans la mé-

En écoutant cette belle prière si bien rendue, je n'ai pu m'empêcher de penser à Baillot, qui sait aussi chanter et émouvoir, et de comparer les manières des deux artistes dans cette partie de leur talent. Bien que je rende toute justice à Paganini comme chanteur, et que j'admire sincèrement la puissance extraordinaire qu'il a déployée dans la prière de *Moïse*, j'avoue qu'il y a dans le violoniste français, plus de passion, plus de sentiment intime lorsqu'il exécute un adagio de Mozart ou de Beethoven. Au reste, Baillot me paraît être le seul violoniste qui, dans le genre qui lui est propre, puisse se faire entendre sans désavantage après Paganini; quelque soit le talent des autres artistes, l'effet qu'ils produisent est microscopique après ce géant des violonistes.

Il faut beaucoup de talent et de complaisance pour oser se faire entendre dans un concert en présence d'un artiste tel que Paganini; aussi n'a-t-il pas fallu moins que Nourrit, Levasseur et Mlle Dorus pour la partie vocale de ses concerts. Deux morceaux qu'on n'entend pas ordinairement dans ces solennités musicales ont été exécutés dimanche dernier. Le premier est un excellent trio de l'*Hôtellerie portugaise*, de Chérubini, qui a été fort bien chanté par Ad. Nourrit, Levasseur et Dabadie. Il m'a paru qu'en voulant donner de la légèreté à l'accompagnement, l'orchestre a un peu trop exagéré ses effets de *piano:* le second morceau français de ce concert était le duo de la *Fausse Magie;* l'effet comique a été supérieurement senti par Grétry dans ce morceau, mais les formes musicales en sont devenues un peu étroites, et l'instrumentation en est bien faible pour la grande salle de l'Opéra.

Je dois signaler la manière dont l'orchestre a exécuté l'ouverture d'*Oberon;* dans son ensemble comme dans ses détails, ce morceau a produit beaucoup d'effet.

Le troisième concert de Paganini devait avoir lieu mercredi dernier; mais une soirée musicale de la cour, où cet artiste avait été invité, l'a fait remettre à dimanche prochain.

Matinées musicales de MM. Bohrer. La deuxième matinée musicale de MM. Bohrer frères aura lieu dimanche 20 mars, à 2 heures, dans les salons de M. Pape, facteur de pianos, rue de Valois, n° 10. Le programme est composé comme il suit :

1° *Grand quatuor de Beethoven* (n° 13, en *si* bémol), exécuté par MM. Bohrer frères, Tilmant et Urhan.

2° *Air de Mozart* (*le Nozze di Figaro*), chanté par Mlle Dulcken.

3° *Grand trio de Beethoven*, pour piano, violon et violoncelle (en *si* bémol), exécuté par Mme Max-Bohrer et MM. Bohrer.

4° *Premier grand quintetto de Mayseder*, exécuté par MM. Bohrer, Tolbèque, Tilmant et Urhan.

5° *Le Vœu pendant l'oroge*, de Meyerbeer, chanté par Mlle Dulcken.

6° Duo pour violon et violoncelle, composé et exécuté par MM. Bohrer frères.

— Le troisième concert de l'Institution de Musique dirigée par M. Choron, qui aura lieu le jeudi 24 de ce mois, se composera essentiellement du *Requiem* de Mozart. Cette composition célèbre, qui a été exécutée en plusieurs circonstances avec le concours d'orchestres plus ou moins importans, a été suffisamment appréciée sous le rapport des effets d'instrumentation; mais on doit reconnaître aussi que dans le plus grand nombre de cas, l'exécution avait laissé plus ou moins à désirer sous le rapport du chant, et principalement sous celui de l'effet des masses vocales. Ce sera donc une particularité digne de l'attention des amateurs de l'entendre exécuter par les voix seules, soutenues simplement de quelques instrumens d'accompagnement. On a lieu d'espérer que l'exactitude de l'exécution permettra de reconnaître les beautés qu'elle offre sous ce nouvel aspect et dans une sorte de nudité où l'on n'est point accoutumé à l'envisager.

— Dans un concert donné le 13 de ce mois, par Mme Raimbaux, cette cantatrice a réalisé les espérances que les amateurs et les artistes ont conçues de son talent. Cette jeune dame possède une voix pure, étendue et sonore, de la facilité de vocalisation et de l'ame. Si elle se décide à suivre la carrière dramatique au lieu de se borner à chanter dans les concerts, nous croyons que son talent sera bien accueilli du public, et qu'elle sera d'une grande utilité à l'administration qui se l'attachera.

— Par suite d'une ordonnance du roi et de divers arrêtés du ministre de l'intérieur, le Conservatoire de musique vient d'être placé dans les attributions de ce ministère, comme il le fut depuis son origine jusqu'en 1814. Cependant, de nouvelles combinaisons ministérielles ont donné naissance à la création du ministère du commerce et des travaux publics, et tout annonce que la division des sciences, des lettres et des beaux-arts sera réunie à ce ministère. Nous croyons que cette disposition sera favorable à la prospérité des arts en général, et du Conservatoire de musique en particulier. Dans l'état actuel des choses, les événemens et les intérêts politiques ont une telle gravité qu'ils absorbent toute l'attention du ministre de l'intérieur, et ne lui permettent point de donner ses soins à ce qui n'est que de luxe, et ne peut fleurir que dans un état de paix et de tranquillité, tandis qu'un ministre spécialement institué pour les arts, le commerce et l'industrie, en fera l'objet de ses travaux de tous les jours. Ajoutons que le choix de M. d'Argout est d'un bon augure pour l'avenir du Conservatoire; car ce ministre possède à la fois le goût des arts et l'activité nécessaire pour leur créer des ressources.

La commission nommée par M. le comte de Montalivet, pour la réorganisation de l'Opéra, a été également chargée de faire au régime du Conservatoire toutes les améliorations dont il est susceptible. Cette commission, comme on sait, est composée de M. le duc de Choiseul et de MM. Hyppolite Royer-Collard, Armand Bertin, Edmond Blanc et Cavé. Elle s'est transportée jeudi 10 mars, au Conservatoire, et par l'organe de M. le duc de Choiseul, a fait connaître aux professeurs assemblés les ordonnances et arrêtés qui doivent les régir à l'avenir, et l'intention de donner à l'école une constitution nouvelle. Nous espérons que les commissaires, animés comme ils sont du désir de bien faire, saisiront l'occasion pour réparer les maux qui sont nés de la mauvaise administration de la direction générale des beaux-arts, particulièrement en ce qui concerne le chant et l'avenir des élèves.

— Le théâtre des *Nouveautés* est fermé depuis quelque temps par suite du mauvais état de ses affaires. Il est encore incertain s'il rouvrira ou si l'administration actuelle renoncera à une entreprise qui ne peut se soutenir sous le poids des charges qui l'accablent. Si elle renonçait à faire de nouveaux efforts qui doivent être infructueux, il est vraisemblable qu'un second Opéra-Comique s'établirait à ce théâtre, dont la position est très avantageuse.

— Lundi, 21 mars, une représentation de la reprise de *Tancredi* sera donnée au Théâtre Italien au bénéfice de Mme Meric-Lalande. Cette habile cantatrice y remplira le rôle d'*Amenaide*, et Mme Malibran chantera celui de *Tancrede*.

Bien que le moment soit peu favorable aux spectacles, et que l'immense talent de Paganini même n'ait pu vaincre complètement la situation défavorable des affaires, il est vraisemblable qu'il y aura beaucoup de monde à cette représentation, le prix des places n'ayant point été augmenté.

— Quatre enfans Suisses, nommés *Koella*, sont en ce moment à Paris, où ils donneront sous peu de jours un

concert à la salle du Gymnase. L'aîné de ces enfans est âgé de onze ans, et le plus jeune n'en a que six. Ils jouent des quatuors pour deux violons, alto et basse, et chantent des airs de montagnes à quatre parties avec un ensemble remarquable. Le premier violon, qui n'est pas encore âgé de dix ans, montre une énergie fort rare, et pourra devenir un artiste distingué.

Paganini, qui a rencontré ces jeunes frères à Munich s'est vivement intéressé à leur succès, et les a décorés d'une médaille.

NOUVELLES FLUTES DE M. TULOU.

De tous les instrumens à vent, la flûte est celui dont l'usage est le plus répandu parmi les amateurs, parce qu'il est en apparence le plus facile à jouer. Néanmoins, il s'en faut bien que cette facilité soit réelle, car l'instrument, dans son état ordinaire, est fort imparfait sous le rapport de la justesse, et ce n'est pas sans peine que les artistes habiles parviennent à remédier à ce défaut, soit par des combinaisons de doigté fort compliquées, soit par les modifications du souffle et de l'embouchure. Ce n'est pas tout : sa qualité de son manque en général de rondeur, et c'est un problème fort difficile que les facteurs d'instrumens à vent n'avaient pu résoudre jusqu'ici, de donner à la flûte une égalité parfaite entre les sons graves et les sons aigus. On n'avait pu trouver le moyen d'augmenter l'intensité dans le bas de l'instrument qu'en sacrifiant les notes élevées qui devenaient maigres et perdaient leur facilité d'articulation; si, au contraire, on obtenait des dessus brillans, les notes *re*, *mi*, *fa* en bas devenaient sourdes et ternes.

Il appartenait à un professeur, dont la longue expérience et le talent fini avaient su apprécier toutes ces imperfections, de faire les recherches nécessaires sur les moyens propres à obvier à d'aussi graves inconvéniens. M. Tulou a donc entrepris cette tâche dans l'espoir qu'il pourrait faciliter les progrès des amateurs en leur offrant des instrumens dont ils n'auraient pas à combattre sans cesse les défauts, et qui, par leur état perfectionné, secouderaient leur habileté dans l'exécution au lieu d'y mettre obstacle.

M. Tulou a cherché à faire disparaître l'inconvénient des corps de rechange, et surtout celui de la pompe. Il avait toujours blâmé l'usage de celle-ci, 1° parce que le métal qui double la tête de la flûte ôte à l'exécutant le moyen de varier la qualité du son et détruit le moelleux que le bois acquiert lorsque la flûte a été jouée quelque temps; 2° parce que cette pompe est nuisible à la justesse; car si l'on veut baisser d'un quart de ton en tirant la pompe, les notes *mi*, *fa*, *sol*, *la* de la dernière octave sont trop basses, et l'unité est rompue entre les sons graves et les sons aigus. On ne pourrait obvier à ce défaut qu'en ajoutant une pompe à la petite pièce, et qu'en réglant les deux pompes de la manière suivante : pour baisser d'un quart de ton, on ouvrirait la pompe de la tête d'une ligne deux tiers, et la deuxième de trois quarts de ligne. Par ce moyen, l'instrument conserverait sa justesse, mais la qualité du son serait encore plus altérée.

L'inconvénient des corps de rechange n'est pas moindre ; car la flûte acquérant de la facilité et du moelleux lorsqu'elle a été jouée quelque temps, il est évident que la substitution d'un corps qui n'a point été joué, ou qui ne l'a été que rarement, à celui dont l'artiste se sert habituellement, rompt l'équilibre ordinaire, et que l'instrument prend une raideur fort nuisible à l'exécution.

Ce sont ces défauts ordinaires de la flûte qui ont déterminé M. Tulou à en faire construire d'après un nouveau système de son invention. Voici en quoi consistent les perfectionnemens qu'il a imaginés.

Ses flûtes, percées avec soin et d'après les meilleures proportions pour les ouvertures des trous, sont garnies par des anneaux en argent dont l'usage est aussi utile que commode. Le plus gros de ces anneaux, portant le n° 1, se place à l'emboîture de la tête, et le plus grand, également numéroté 1, se met par-dessus le liége du grand corps, afin qu'il n'y aît de vide ni à l'extérieur ni à l'intérieur. Les deux anneaux les plus petits, portant aussi le numéro 1, se placent l'un dans l'emboîture de la petite pièce, et l'autre par-dessus le liége du grand corps et du petit côté.

Si l'on veut baisser l'instrument d'un temi-ton, on remplace tous les anneaux numérotés 1 par d'autres numérotés 2; par ce moyen, les proportions sont conservées, et la justesse n'est point altérée.

M. Tulou s'est aussi attaché à trouver des formes simples et élégantes dans les clefs, et en a surtout diminué le volume, qui donnait à l'instrument de la lourdeur sans utilité.

Ces avantages seront appréciés par les amateurs et les artistes, et ne peuvent manquer d'influer sur les progrès de la flûte. Le nom de M. Tulou les recommande suffisamment.

Aucun instrument ne sort des ateliers de ce professeur célèbre sans avoir été essayé et reconnu bon par lui.

On peut s'adresser directement à M. Tulou, à Paris, rue Bleue, n° 18.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N 8.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18; chez Alex. MESNIER, libraire, place de la Bourse; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 26 MARS 1831.

Division des matières:

* Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

DU TEMPS ET DE SA MESURE DANS LA MUSIQUE.

Les sons affectent l'oreille par deux qualités: *l'intonation* et *la durée*. Les combinaisons mélodieuses et harmoniques de toutes les intonations appréciables offrent un champ immense et sans bornes à l'imagination des musiciens; quoique moins étendues, les combinaisons de la durée se présentent aussi sous une grande variété d'aspects: c'est cette dernière qualité des sons que je me propose d'examiner ici.

La durée inégale, mais régulière, des sons, donne aux mélodies un caractère déterminé dont elles seraient privées si tous les sons se succédaient dans des temps égaux. De la variété de la durée naît la nécessité de la mesurer; la *mesure* de la durée, ou, ce qui est la même chose, du *temps*, est donc une des parties constitutives de la musique.

La mesure par excellence du temps appliquée aux sons de la musique est le pendule, dont le mouvement est plus ou moins accéléré, selon que sa longueur est plus ou moins considérable, mais dont les vibrations sont isochrones, quel que soit l'arc qu'il décrit. C'est en raison de ces propriétés du pendule que la plupart des chronomètres ou instrumens propres à mesurer la durée ont été construits, et que le métronome, qui n'est qu'un pendule fixe dont le centre de gravité se déplace, a été imaginé.

Avant qu'on en vînt à découvrir les propriétés du pendule, et surtout la simple construction du métronome, tous les peuples avaient reconnu la nécessité de mesurer le temps en musique. Les procédés dont ils se sont servis pour arriver à ce résultat présentent une suite de faits assez curieux.

Les langues anciennes, et particulièrement la langue grecque, étaient fortement accentuées par des syllabes longues et brèves; l'inégalité de ces syllabes obligea d'établir entre elles des mesures de proportions. De ces proportions diversement combinées naquirent les différens *rhythmes* de la poésie, et cette division principale des vers en *dactyles* et *spondées;* divisions que notre oreille n'est point exercée à saisir et dont nous sommes obligés d'apprendre à compter les pieds dans nos colléges, mais que les organes délicats et sensibles des Grecs saisissaient à merveille[1]. La symétrique disposition de mesure des vers, qu'on remarque dans toutes les langues modernes, n'existait pas dans la langue grecque, ni même dans l'idiome latin. Les fréquens changemens de pieds et de rhythmes donnaient du mouvement et de la couleur à la poésie, mais rendaient le chant difficile à régler sous le rapport de la mesure. De là, la nécessité d'en marquer la cadence avec force, et les fonctions du maître du chœur ou *coryphée*, lesquelles consistaient à frapper du pied la mesure en temps égaux ou inégaux. Pour rendre sensibles à tous les exécutans ces changemens si importans de mesure et de rhythme, ces batteurs de mesure, appelés *podoctypoi* en grec et *pedarii* en latin, garnissaient leurs pieds de sandales de bois, de fer ou d'airain. Le bruit de leurs battemens de pieds paraîtrait aujourd'hui inutile à l'exécution et insupportable à des oreilles musicales; mais chez les anciens la nécessité faisait oublier l'inconvénient.

Il y aurait un ouvrage intéressant et curieux à faire sur la mesure et les rhythmes de la musique des Grecs et des Romains; mais ce sujet est trop étendu pour trouver place dans un article de journal. Je me bornerai ici à faire remarquer qu'on y distinguait deux sortes de

(1) Les Grecs de nos jours ont perdu le sentiment de ces anciens rhythmes; aujourd'hui ils ne scandent plus leurs vers par pieds, mais par syllabes. Cette observation est due à M. Dugas-Mombel, savant traducteur d'Homère.

temps : l'un, qui répondait à ce que nous nommons *temps fort*, et qu'on nommait *arsis ;* l'autre, semblable à notre *temps faible*, qu'on appelait *thesis.* La manière de marquer ces temps par les *podactyl oi* était différente de la nôtre, car ils levaient le pied et la main à l'*arsis* et les baissaient au *thesis.*

Le rhythme musical s'affaiblit dans plusieurs de ses combinaisons après la conquête de la Grèce par les Romains; ceux-ci n'en prirent que ce qui pouvait s'accommoder au génie de leur langue. Plus tard, les invasions des barbares dans l'empire romain portèrent des coups mortels aux arts, et particulièrement à la musique. Les rhythmes et la mesure s'altérèrent de plus en plus, et lorsqu'enfin l'empire d'Occident eut succombé, il ne resta plus que de faibles traces de ces rhythmes et de la mesure, que le pape Grégoire, créateur du chant ecclésiastique qui a pris son nom, fit entièrement disparaître. Alors s'établit ce genre de chant singulier qui s'est conservé jusqu'à nos jours dans l'église, et qui a pris le nom de *plain-chant.* Dans cette sorte de musique, qui n'est point dépourvue de noblesse, il y a bien des signes de sons longs et de sons brefs, pour satisfaire aux exigences de la prosodie latine, mais sans combinaisons de rhythme, et par suite, sans mesure régulière du temps.

Les écrits des musiciens du moyen âge ne font point apercevoir de traces de mesure ou de rhythme jusqu'au temps de Guy, moine d'Arezzo, en Toscane, qui fit d'utiles réformes dans l'art musical vers 1024. Rien de relatif à ce sujet ne se trouve même dans les ouvrages de ce moine qui sont parvenus jusqu'à nous. Il est vrai que ces ouvrages n'ont de rapport qu'au chant de l'église (*cantus planus*). Existait-il alors une autre musique, qu'on désignerait sous le nom de *musique mondaine,* des chants populaires, des mélodies destinées aux instrumens; et s'il en existait, ces chants étaient-ils soumis à une mesure de temps, à un rhythme quelconque ? c'est ce qu'on ignore absolument aujourd'hui. Cependant, il y a lieu de croire que quelque chose de semblable était en usage au moins parmi les musiciens de profession, car, environ cinquante ans après l'époque où Guy d'Arezzo écrivait, on trouva dans un livre de Francon de Cologne, écolâtre de Liége, un système complet de musique mesurée, établi sur des proportions si compliquées, qu'il est peu vraisemblable qu'un seul homme l'ait imaginé dans un temps où rien n'en aurait donné l'idée ni les premiers élémens. D'ailleurs, il est à remarquer que Francon ne dit point qu'il soit l'inventeur de ce système, mais seulement qu'il est le premier qui en ait exposé méthodiquement le mécanisme.

C'est une chose fort remarquable que ce système de musique figurée ou mesurée (*musica figurata seu mensurata*) qu'on voit naître vers le onzième siècle; car l'idée de la mesure des sons qu'on y voit se développer n'est point fondée sur l'harmonie du langage, comme dans la musique des Grecs ou des Romains, mais sur une considération abstraite de la durée des sons. Quel que soit l'auteur de cette découverte importante, d'où est dérivée toute mélodie moderne, on peut affirmer que ce fut un homme de génie, et que c'est à sa lumineuse pensée qu'est dû l'état actuel de l'art musical. C'est encore un fait digne de remarque que loin de commencer par la simplicité pour s'élever ensuite à de plus fortes combinaisons, à mesure que l'art faisait des progrès, la mesure des sons présente dès les premiers pas une complication excessive, quoique régulière; complication telle qu'elle a dû exiger de grands efforts d'imagination de la part de l'inventeur, car tout ce système a dû être inventé du premier coup. On peut en juger d'après l'exposé suivant.

Trois signes principaux de durée se présentent dans le système de chant mesuré développé par Francon: ce sont la *longue*, la *brève* et la *semi-brève.* Ces signes représentent des durées qui augmentent ou diminuent dans un ordre binaire. La *double longue*, qui prit dans la suite le nom de *maxime*, s'y trouve aussi quelquefois employée; mais elle n'est considérée que comme le redoublement de la longue. Les signes de ces durées, bien qu'ils ne représentassent que des divisions ou subdivisions et des redoublemens de durée, n'avaient cependant pas de valeur fixe par eux-mêmes; cette valeur variait en raison de leur position respective et du signe qui se trouvait en tête de la musique : ce signe s'appelait *mode.* Dans les premiers temps, le signe du mode ne se mettait point auprès de la clef; plus tard, il devint inséparable de la musique.

Le mode était de quatre espèces : il correspondait à ce qu'on nomme aujourd'hui *la mesure.* La première espèce s'appelait *mode majeur parfait;* l'unité ternaire y était représentée par une figure de note qu'on nommait *maxime*, et qui avait la valeur de trois longues : chacune de celles-ci valait deux brèves, ou *rondes* de nos jours, et les brèves valaient deux *semi-brèves* chacune. Dans l'origine, le mode ne fut que la manière d'arranger les longues et les brèves dans un certain ordre; mais plus tard il fut tel qu'on vient de le voir lorsqu'il prenait la dénomination de *majeur parfait.* Il se marquait par trois barres qui remplissaient trois espaces de la portée.

Le *mode majeur imparfait* était marqué par deux lignes perpendiculaires qui traversaient trois espaces de la por-

tée; dans ce mode, la *maxime* ne valait que deux longues. Ce mode représentait une mesure divisée à deux temps.

Le *mode mineur parfait* était marqué par une seule ligne qui traversait trois espaces; l'unité de la mesure y était représentée par une longue qui valait trois brèves: c'était une subdivision du mode majeur parfait, ou mesure à trois temps.

Le *mode mineur imparfait* était marqué par une ligne perpendiculaire qui traversait deux espaces: c'était une subdivision du mode majeur imparfait, ou mesure à deux temps.

La valeur de durée de chaque figure de notes variait comme il a été dit précédemment en raison de sa position: ainsi la longue conservait ou perdait sa valeur selon que sa queue était tournée à droite ou à gauche, qu'elle était ascendante ou descendante, qu'elle était liée avec la brève, en de certaines positions, ou détachée.

Il en était de même de la brève qui, lorsqu'elle précédait une brève ou une longue dans une certaine disposition, augmentait de valeur et diminuait dans d'autres. Enfin ce qu'on nommait les *ligatures* variait encore beaucoup la valeur des notes; il en était de même lorsque le point se trouvait employé devant ou après une note. Ce signe, qui dans la musique moderne est destiné à augmenter de moitié la valeur des notes, n'avait pas le même emploi dans ce premier système de musique mesurée. Tantôt on l'appelait *point d'augmentation*, tantôt *point de division*, selon qu'il devait ajouter ou retrancher à la valeur des notes.

Il est facile de comprendre par ce court exposé quelles étaient les complications de la mesure dès le onzième siècle, et combien il était difficile de chanter ou d'exécuter la musique écrite *à première vue*. Aussi le nombre des musiciens lecteurs fut-il d'abord très peu considérable. Quelques additions furent faites au système de la musique mesurée dans les douzième et treizième siècles; cependant les bases principales de ce système sont posées dans l'ouvrage de Francon, et des monumens curieux de l'art musical au quatorzième siècle qui sont parvenus jusqu'à nous ne montrent pas qu'il eut été fait beaucoup de progrès en cette partie dans l'espace de près de trois cents ans.

Au commencement du quinzième siècle, tous les compositeurs travaillèrent à perfectionner ce qu'on nommait *les proportions de la mesure*, et ajoutèrent de nouvelles difficultés à celles qu'on connaissait déjà. C'est ainsi que la *prolation*, qui avait été indiquée par Francon, prit un grand développement au temps de Guillaume Dufay, de Binchois et de Dunstaples, et qu'on imagina la proportion difficile connue sous le nom de *Sesquialtère*. La prolation, ainsi que le mode, se divisa en *prolation parfaite* et *prolation imparfaite*. La prolation parfaite se marquait auprès de la clef par un cercle avec un point central: elle indiquait le rapport de la brève à la semi-brève comme de 1 à 3, et ne servait que pour la mesure ternaire; la prolation imparfaite servait pour la mesure binaire, et se marquait par un cercle sans point quand elle était majeure, et par un demi-cercle quand elle était mineure. Ces nouvelles combinaisons, et beaucoup d'autres encore qui y furent ajoutées, finirent par multiplier de telle sorte les difficultés, que les musiciens les plus habiles ne parvenaient pas toujours à écrire leur musique dans les proportions de la mesure qu'ils voulaient indiquer, et que les exécutans éprouvaient encore de plus grands embarras.

Les proportions et les divisions de temps qui avaient été établies pour les sons furent aussi employées pour les silences, et un système analogue de pauses fut imaginé dans le même temps que le système de la musique mesurée développé par Francon. Les anciens ne paraissent pas avoir connu de mesure du silence, et tout porte à croire que cette invention date du onzième siècle.

Bien que les musiciens du moyen âge eussent imaginé un système fort ingénieux et fort compliqué de la mesure du temps en musique, ils ne paraissent avoir eu que des notions très faibles du rhythme, et l'application des variétés du mouvement à une mesure donnée semble avoir été méconnue par eux.

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

Nouvelles de Paris.

TROISIÈME CONCERT DE PAGANINI.

Les renseignemens venus de l'Allemagne depuis plusieurs mois nous avaient appris que Paganini avait composé un concerto expressément pour Paris, et qu'il avait rassemblé dans cet ouvrage tout ce que son imagination avait pu lui fournir de tours de force et de hardiesses inouïes. Ce *nec plus ultrà* de l'art, il nous l'a fait entendre dans son troisième concert, et nous avons pu nous convaincre qu'il n'y a point d'exagération dans ce qu'on avait dit. Ce concerto est en *re* mineur. Considéré sous le rapport de la composition, il est digne du plus grand intérêt, autant par le plan que par les détails de la mélodie et de l'instrumentation. Le premier *tutti* est large et d'un beau caractère; il se lie bien au premier

solo; l'orchestre se marie heureusement avec celui-ci et y jette beaucoup de variété. Le deuxième solo est bien modulé; les difficultés qu'il renferme surpassent tout ce que l'imagination la plus hardie peut concevoir; l'adagio, d'un style tout dramatique, est d'un genre absolument neuf, et le rondo est délicieux autant par son motif principal que par les détails qu'il renferme.

Après l'admiration que j'ai exprimée dans mes articles précédens pour le talent extraordinaire de Paganini, je ne pourrais que me répéter ici, en ajoutant toutefois que son habileté se montre encore plus merveilleuse dans le concerto dont je viens de parler que dans ce que j'avais déjà entendu. Le rondo surtout a offert au public ébahi des choses telles qu'il était presque impossible d'y croire, quoiqu'on les entendît. La fantaisie sur la quatrième corde n'a pas été moins surprenante; enfin, dans toute cette soirée, Paganini, bien que souffrant, a trouvé le moyen d'être encore plus étonnant qu'il ne l'avait été dans les soirées précédentes.

J'ai déjà fait observer combien il est difficile d'exciter des émotions dans le public après que Paganini s'est fait entendre: Mlle Dorus a eu néanmoins la gloire de se faire applaudir presque à l'égal du grand artiste, dans un air de Rossini tellement usé que la ritournelle avait fait naître un murmure d'improbation dans toute la salle. C'est un triomphe qui lui présage de grands succès pour sa carrière dramatique. La même cantatrice, fort bien secondée par Levasseur et Alexis Dupont, s'est fait aussi entendre dans le trio de l'*Auberge de Bagnères* et dans celui de l'*Inganno Felice*.

L'administration de l'Opéra ayant négligé de prévenir les journalistes que leurs entrées n'avaient point été conservées pour le quatrième concert de Paganini, il m'a été impossible de me procurer une place dans la salle, et quel que fût mon désir d'entendre le virtuose dans le concerto de Rode qu'il avait choisi, je n'ai pu le satisfaire. Je ne puis donc fournir aux lecteurs de la *Revue musicale* que des renseignemens indirects sur l'effet qu'il a produit. On s'accorde à dire que cet effet a été froid, et que le genre de talent de Paganini ne s'accorde pas avec la musique du violoniste français. La sonate militaire sur la quatrième corde a excité de nouveau l'enthousiasme général; et les célèbres variations *le streghe* ont porté jusqu'au délire l'étonnement et le plaisir du public.

THÉATRE ITALIEN.

TANCREDI. — Mmes Méric-Lalande et Malibran.

La représentation au bénéfice de Mme Méric-Lalande avait attiré une brillante et nombreuse assemblée, qui a témoigné vivement sa satisfaction pour l'exécution générale de ce *Tancredi* que nous avons entendu si souvent et quelquefois si bien chanté. Mme Méric-Lalande avait à lutter contre le souvenir de la perfection ravissante de Mlle Sontag dans le rôle d'*Aménaïde*; néanmoins son talent a triomphé de cet écueil, et elle a su se faire justement applaudir dans la plupart des morceaux. Mme Malibran était en verve et a chanté tout le rôle de Tancrède d'une manière vraiment admirable. Rappelée après la représentation, elle a paru avec Mme Méric-Lalande.

Les choristes du Théâtre-Italien abusent de la permission de défigurer la musique.

— Représentation extraordinaire *au bénéfice et pour la retraite de Mme Lemonnier*. Une voix fraîche et légère, une intelligence rare qui suppléait au défaut d'éducation musicale, de la verve comique et le tact de la scène, telles sont les qualités qui se firent remarquer en Mme Lemonnier dès ses débuts à l'Opéra-Comique, il y a vingt-trois ans. Elle ne tarda point à se placer au premier rang des actrices les plus aimées du public, et pendant plusieurs années elle fit, avec Elleviou et Martin, le charme des représentations les plus fréquentées par l'élite de la société. Dans la lutte qui s'établit entre elle et Mme Duret, l'avantage lui resta même, bien que cette dernière fût une cantatrice d'un grand mérite.

C'est après vingt-trois années de service à l'Opéra-Comique que Mme Lemonnier vient aujourd'hui demander au public le prix des plaisirs qu'elle lui a procurés, et qu'elle a obtenu de l'autorité l'avantage de donner sa représentation de retraite dans la salle de l'Opéra. Plusieurs circonstances concourent à donner de l'intérêt à cette représentation, qui aura lieu le 31 mars. La réunion de ce que Paris possède de plus distingué en chanteurs, acteurs et danseurs, l'attrait d'un opéra de Weber, inconnu en France, et la dernière apparition de Mlle Taglioni sur la scène avant son départ pour les pays étrangers, voilà des motifs suffisans pour piquer la curiosité du public et pour exciter son empressement.

Le spectacle sera composé de la première représentation d'*Euriante*, opéra en trois actes, paroles de M. Castil-Blaze, musique de C.-M. Weber, exécuté par les premiers artistes de l'Académie royale de musique, précédée de *Marianne*, opéra-comique, paroles de Marsollier, musique de Daleyrac. Pour cette fois seulement, les principaux rôles seront remplis par Mmes Lemonnier, Desmousseaux, Despréaux, Génot; MM. Huet et Philippe.

Le spectacle sera terminé par les deux premiers actes de *Mars et Vénus*, ou *les Filets de Vulcain*, ballet-pan-

tomime de M. Blache, musique de M. Schneitzhoeffer; mademoiselle Taglioni jouera pour la dernière fois, avant son départ, le rôle de Vénus, et dansera un nouveau pas de deux avec M. Perrot; M. Albert remplira le rôle de Mars.

— Cinquième concert du Conservatoire. La symphonie avec chœur de Beethoven, ouvrage important qui appartient à la dernière manière de ce compositeur, sera enfin exécutée dimanche prochain au concert du Conservatoire. Depuis plus de deux ans on attendait avec impatience cette composition singulière; mais elle renferme des difficultés si grandes, qu'il a fallu beaucoup d'études et de répétitions pour parvenir à la rendre avec le même fini que les autres ouvrages de ce grand artiste.

Le programme du concert est composé de la manière suivante: 1° ouverture de *Fidelio*, de Beethoven; 2° air chanté par Mlle Dorus; 3° solo de basson, exécuté par M. Willent; 4° grande symphonie avec chœurs, de Beethoven. Les solos seront chantés par MMlles Dorus et Falcon, MM. Al. Dupont et Dérivis fils.

— M. Stéphen, artiste de la chapelle et de la chambre de l'ancienne cour, doué d'une des plus belles voix de baritonqu'on puisse entendre et de beaucoup de goût, doit donner une *Soirée musicale* dans les salons de M. Pape, rue de Valois, n° 10, et rue des Bons-Enfans, n° 19. Des raisons de convenance nous empêchent de faire connaître le programme; mais nous sommes informés que nos artistes les plus habiles doivent prêter à M. Stéphen l'appui de leur talent, et tout présage que cette soirée sera fort brillante.

M. Stéphen, qui jusqu'ici a exercé son art en amateur, se dispose, dit-on, à tirer parti de son talent; nous ne pouvons que l'en féliciter, et nous lui prédisons des succès.

On souscrit pour la soirée chez M. Stéphen, rue Blanche, n° 3.

— La troisième séance musicale de MM. Bohrer aura lieu dans les salons de M. Pape, facteur de pianos, dimanche 3 avril, à deux heures. Nous ferons connaître le programme de cette séance dans notre prochain numéro.

On peut se procurer des billets aux magasins de musique de MM. Pleyel, boulevard Montmartre; Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97, et Frey, place des Victoires.

— Dimanche prochain, 27 de ce mois, qui sera le dimanche des Rameaux, l'Institution de musique classique dirigée par M. Choron, exécutera au salut, à la suite des vêpres, en l'église de la Sorbonne, les principales strophes du *Miserere* d'Allegri, le début du *Stabat* à huit voix et à deux chœurs de Palestrina, et les *Improperia* du même auteur, qui s'exécutent tous les ans à Rome pendant la semaine sainte, en la chapelle du souverain pontife. Ces compositions, qui sont très célèbres, attirent toujours à cette époque à Rome un grand concours d'étrangers. Elles y sont exécutées avec beaucoup de soin et de perfection, et produisent un effet prodigieux; mais leur difficulté égale leur beauté, et l'on a toujours regardé comme impossible qu'elles fussent rendues d'une manière satisfaisante hors de la chapelle pontificale, formée d'une réunion d'habiles professeurs consacrés spécialement à ce genre de compositions. Elles n'ont jamais été entendues en France. Aucune autre réunion que l'Institution dirigée par M. Choron, qui seule a pris pour base de ses études les œuvres classiques, n'est en état de les aborder avec quelque espoir de succès, et leur importation, de quelque manière qu'elle ait lieu, doit être regardée comme une conquête dont notre école de musique sera redevable à cet établissement.

(*Article communiqué.*)

— Le troisième concert de l'Institution de musique dirigée par M. Choron, qui aura lieu le jeudi 24 de ce mois, se composera essentiellement du *Requiem* de Mozart. Cette composition célèbre, qui a été exécutée en plusieurs circonstances avec la concours d'un orchestre plus ou moins important, a été suffisamment appréciée sous le rapport des effets de l'instrumentation; mais on doit reconnaître aussi que dans le plus grand nombre de cas l'exécution avait laissé plus ou moins à désirer sous le rapport du chant, et principalement sous celui de l'effet des masses vocales. Ce sera donc une particularité digne de l'attention des amateurs de l'entendre exécuter par les voix seules, soutenues simplement de quelques instrumens d'accompagnement. On a lieu d'espérer que l'exactitude de l'exécution permettra de reconnaître les beautés qu'elle offre sous ce nouvel aspect, et dans une sorte de nudité où l'on n'est point accoutumé à l'envisager.

— Des bruits singuliers circulent sur les réformes qui seraient faites dans le personnel de l'Opéra, et dont l'effet serait, dit-on, de désorganiser cet établissement national. Nous savons quels sont les dangers de l'intérêt particulier appliqué à un théâtre de luxe; nous savons que sous le prétexte de réformer des abus, les entrepreneurs privilégiés peuvent porter atteinte à la prospérité de l'art, et que les économies bien ou mal faites préoccupent tout homme qui met sa fortune dans le sort d'une entreprise dramatique. Toutefois nous ne pouvons

croire que celui sur qui s'est fixé le choix du pouvoir, et qui avait annoncé l'intention d'augmenter l'éclat de l'Opéra plutôt que de le diminuer, nous ne pouvons croire qu'à peine entré en fonctions, celui-là songe déjà à manquer à ses promesses. Nous pensons donc qu'il y a exagération dans tout ce qu'on dit à ce sujet, et nous attendrons des renseignemens plus certains avant de nous expliquer sur les fautes qu'on attribue au nouveau directeur de l'Opéra.

— Lablache et David, qui viennent de terminer à Londres le cours de leurs représentations, sont attendus à Paris, et doivent sous peu de jours faire leur rentrée au Théâtre Italien. On annonce aussi les débuts d'une cantatrice allemande, Mme Vesperman, qui vient prendre la place de Mme Méric-Lalande, dont la dernière représentation a lieu aujourd'hui dans l'opéra de *Tancredi*.

Nouvelles étrangères.

Milan. *La Sonnanbula*, nouvel opéra de Bellini, a obtenu le succès le plus éclatant au théâtre *Carcano*, le 6 mars dernier. Le libretto de Romani, la musique du maestro, le jeu de Mme Pasta et le chant de Rubini, ont porté au plus haut degré l'enthousiasme du public.

Le sujet est tiré du ballet de M. Scribe; Romani l'a arrangé avec beaucoup d'art pour la scène musicale. En deux actes de peu d'étendue, il a su rassembler les situations les plus intéressantes et les plus passionnées, les plus propres enfin à développer les talens de Bellini dans l'expression dramatique.

Un parti formidable s'était formé pour porter aux nues le nouvel ouvrage du jeune compositeur, et a si bien fait qu'une partie de la soirée s'est passée en applaudissemens, en cris tumultueux et en acclamations bruyantes; néanmoins des personnes capables de juger sainement ont trouvé cette composition inférieure aux premières productions de Bellini. Il paraît qu'il y a abandonné son système de musique dramatique *à la française*. On a remarqué aussi qu'il s'est attaché à éviter toute ressemblance avec le style de Rossini; mais au lieu d'inspirations naturelles et franches, on y sent le travail et la peine. Les proportions des morceaux sont un peu moins *écourtées* que dans l'opéra *I Montecchi ed i Capuleti*, qu'il a écrit l'année dernière pour le théâtre de *la Fenice*, à Venise; mais l'imagination de Bellini ne le porte point naturellement aux choses grandes et fortes. Les morceaux qui sont cités avec éloge par les critiques sont l'introduction, où la cantatrice Tacca a fait preuve de quelque habileté; la cavatine de la Pasta, qui a fourni à cette excellente actrice une nouvelle occasion de faire apprécier son beau talent dramatique; un air chanté par le basso Mariani, et un duo dans lequel Rubini et la Pasta ont été admirables... On vante aussi deux chœurs, particulièrement celui du deuxième acte.

L'exécution a été en général fort satisfaisante, et tous les chanteurs ont fait des efforts pour seconder de leur mieux les talens de premier ordre de Rubini et de Mme Pasta. Les chœurs ont été aussi exécutés avec beaucoup de soin; enfin rien n'a été négligé pour assurer le succès du compositeur.

— Baroilhet, élève du Conservatoire de Paris, a fait son deuxième début dans le rôle d'Aliprando de *Mathilde de Shabran*, et y a obtenu un succès décidé. Les progrès de ce jeune homme sont rapides, et sa voix acquiert chaque jour de l'étendue et du timbre.

— Le *Crociato* de Meyerbeer a été joué le 6 mars, au théâtre de *la Scala*, avec le succès le plus décidé. Mme Corradi-Pantanelli s'est distinguée dans le rôle d'Armando, Mme Corradori Allan a chanté celui de Palmide avec une suavité remarquable, et le vétéran des ténors, Crivelli, n'a pas été trop au-dessous de son ancienne réputation dans le Grand-Maître.

Berlin, 13 *mars*. On a donné le 1er mars, au Théâtre Royal, la première représentation de l'*Illusion*, avec la musique d'Hérold. Cet ouvrage n'a pas réussi. On a bâillé au comique et presque ri au tragique de la pièce. Quant à la musique, les journaux de Berlin la traitent avec peu d'indulgence et même avec injustice, car elle renferme certainement des choses fort estimables.

Mme Schrœder-Devrient continue à attirer la foule au Théâtre Royal. Celui de la Kœnigstadt n'a offert de nouveau que la singularité d'un ténor qui remplissait dernièrement la partie de Feroando dans *la Pie voleuse* de Rossini. On applaudit toujours beaucoup dans cet opéra la réunion de Mlles Vio et Haehnel (cette dernière remplit le rôle de *Pippo*), et leur duo du second acte est redemandé. Ce théâtre a donné le 28 février un potpourri composé de morceaux de concert et de scènes musicales en costumes, dans lesquelles on a particulièrement remarqué celles de *Tancrède*, dont le rôle a été fort bien chanté par Mlle Haehnel pendant que Mlle Vio remplissait, à la satisfaction générale, celui d'Amenaïde. On a entendu dans la même soirée des variations pour violon, exécutées par M. Léon de Saint-Lubin, des variations pour violoncelle par Wranitzky, et les ouvertures de *Joseph*, de *la Muette de Portici* et d'*Obéron*.

Les concerts se succèdent assez fréquemment. Nous avons eu celui de M. Belcke, qui a joué d'une manière étonnante sur le trombonne-basse des morceaux fort difficiles, et entre autres, les variations de Rode. Il est seule-

ment fâcheux de voir appliquer cet instrument à une musique faite pour des instrumens d'un genre tout opposé.

On a entendu, dans les soirées de M. Mœser, plusieurs symphonies et ouvertures de Beethoven, Spohr et Ries, et les *Saisons* d'Haydn. Le concert le plus remarquable a été celui de M. Hubert Ries, dont voici le programme : 1° ouverture inédite de *la Fiancée de Messine*, par F. Ries; 2° scène de Mozart, chantée par Mme Schrœder-Devrient et M. Arnold ; 3° concertante pour violon et violoncelle (inédite) de Bernard Romberg, exécutée par Moriz Ganz et le bénéficiaire : ce morceau, fort bien joué, a obtenu beaucoup de succès ; 4° scène composée par Arnold, chantée par Mme Arnold ; morceau brillant chanté avec feu : cette cantatrice a une belle voix et de l'agilité, mais peu d'habitude du public ; 5° ouverture de *Fidelio*, de Beethoven ; 6° quartetto vocal tiré de l'Oratorio du *Triomphe de la Foi* de F. Ries ; 7° concertino et rondo hongrois pour le basson par Ch. M. de Weber, très bien joué par M. Humann ; 8° variations sur l'air *Sul margine d'un rio*, chantées avec beaucoup de bonheur par Mme Arnold ; 9° concertante nouvelle de Maurer pour quatre violons, exécutée par MM. de Saint-Lubin, Panowka, L. Ganz et le bénéficiaire. Il est rare d'entendre un morceau aussi bien étudié, et rendu avec autant de précision et d'intelligence des effets et des nuances. Ce fut sans contredit celui qui produisit le plus d'effet sur le public.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

DIRIGÉE PAR ÉDOUARD FÉTIS FILS,

Rue du Helder, n° 13, à Paris.

Il n'est point de musicien de profession ni d'amateur de musique qui n'ait éprouvé plus d'une fois le désir qu'il y eût un établissement central où il fût possible de se procurer toutes sortes de renseignemens sur ce qui se fait ou se produit en musique dans toute l'Europe, et auquel on pût s'adresser avec confiance pour les acquisitions d'instrumens, de musique, de livres classiques de la France ou des pays étrangers, pour les demandes de professeurs, d'organistes, enfin pour tout ce qui concerne l'art le plus universellement cultivé.

Un pareil établissement n'existe nulle part : c'est pour combler cette lacune que le fils du fondateur de la *Revue musicale* vient de former l'*Agence générale de la musique*. Nous croyons devoir entrer dans quelques détails sur les avantages qu'elle offrira à toutes les personnes qui cultivent l'art musical d'une manière plus ou moins spéciale.

1. Toute demande de musique française ou étrangère qui sera faite à l'*Agence générale de la musique* sera expédiée dans le plus bref délai, et les consommateurs jouiront des remises d'usage.

L'agence se chargera en outre de procurer des copies exactes et collationnées de toute sorte de musique manuscrite, telle qu'opéras, messes, symphonies, ou autre musique vocale et instrumentale. Enfin elle fera les abonnemens à tous les journaux de musique ou ouvrages périodiques français et étrangers, et les fera expédier sans délai.

2. Toute demande d'instrument quelconque, soit avec désignation de facteur, soit laissée au choix du directeur de l'agence, sera servie avec soin et célérité. Les meilleurs facteurs de pianos et d'orgue, les meilleurs luthiers, les meilleurs fabricans d'instrumens à vent, à cordes pincées ou à archet et de percussion, seront ceux avec lesquels l'agence traitera. Elle surveillera l'emballage et l'expédition, dont elle fera réduire les prix autant qu'il sera possible, et ne négligera rien de ce qui pourra assurer la conservation des instrumens.

Rien ne sera expédié s'il n'a été examiné par le directeur de la *Revue musicale* ou par quelque artiste distingué, et chaque objet sera accompagné d'une garantie de qualité, de bonne confection et de solidité.

3. L'agence se charge aussi de faire faire les réparations nécessaires et par les meilleurs facteurs ou luthiers à toute espèce d'instrumens, avec économie de temps et d'argent.

4. MM. les artistes qui voudraient voyager pour donner des concerts, soit dans les départemens, soit à l'étranger, pourront s'adresser à l'agence, qui leur procurera, dans les villes désignées, toute sorte de facilités, en faisant les démarches nécessaires auprès des autorités, des directeurs de spectacles, des sociétés philharmoniques, des propriétaires de salles, des préposés des hospices pour le droit des indigens, et enfin en les mettant en relation avec les artistes les plus habiles et les amateurs les plus distingués.

Les mêmes facilités sont offertes aux artistes étrangers qui seraient dans l'intention de donner des concerts à Paris, ou d'y faire connaître des inventions d'instrumens nouveaux. L'agence se charge de faire toutes les démarches nécessaires et d'aplanir toutes les difficultés.

5. Les demandes de professeurs, de chefs d'orchestre, de chanteurs, etc., pour les villes des départemens, peuvent être adressées au directeur de l'agence ; il s'empressera d'y satisfaire en se conformant aux vues des personnes qui lui accorderont leur confiance. Il procurera aussi aux artistes des renseignemens précis sur les

places vacantes dans les diverses villes de France et des pays étrangers.

6. MM. les artistes et amateurs qui desireraient faire publier à Paris les ouvrages de leur composition, en musique vocale ou instrumentale, trouveront dans le directeur de l'agence l'activité la plus grande et la plus dévouée, soit pour traiter avec les éditeurs, soit pour faire graver et imprimer ces mêmes ouvrages pour le compte de leurs auteurs. Les épreuves seront revues avec soin, et les exemplaires expédiés à qui de droit, ou déposés dans les magasins les plus en vogue, au choix des commettans.

7. Les sociétés philharmoniques, les directeurs de concerts ou d'écoles de musique, les professeurs et les amateurs de tous les points de la France ou des pays étrangers pourront demander à l'agence des renseignemens sur tout ce qui concerne la musique : ils leur seront fournis sans délai.

8. Les lettres et envois d'argent doivent être affranchis. S'adresser à l'*Agence générale*, à Paris, rue du Helder, n° 13, près du boulevard des Italiens.

A dater du premier avril prochain, les bureaux seront ouverts depuis 9 heures du matin jusqu'à 4 heures de l'après-midi.

Bulletin d'Annonces.

Paganini. Étude pour le violon, composée de 24 caprices dédiés aux artistes; op. 1. — 12 fr.

Dito. Douze sonates; op. 2 et 3. — 7 fr. 50 c.

Dito. Trois airs variés sur la quatrième corde, avec accompagnement de piano. — 4 fr. 50 c.

Merveille, duo pour violon seul, dont une partie s'exécute avec l'archet, et l'autre pizzicato. — 2 fr.

Chez Pacini, boulevard Italien, n. 11, éditeur des œuvres de Paganini, Rossini et Beethoven.

Le Départ, romance, musique de Mlle Cornélie Lhott, dédiée à Mme Damoreau. Prix: 2 fr. pour piano, et 1 fr. pour guitare.

Le Chat, chansonnette, paroles de Berquin, musique de Mlle Élisa Launer, dédiée à Mme Damoreau. Prix : 2 fr. pour piano, et 1 fr. pour guitare.

Au temps de la chevalerie, romance, musique de Mlle L... H..., dédiée à Mme Damoreau. Prix : 2 fr pour piano, et 1 fr. pour guitare.

Fantaisie pour flûte et guitare, sur deux motifs du *Pirate* de Bellini, par F. Carulli. — 4 fr. 50 c.

Non v'e alcuno, duetto pour ténor et soprano, de l'opéra *Pietro il Grande*, de Vaccay. — 4 fr. 50 c.

Deuxième quadrille de contredanses pour piano, avec accompagnement, dédié à Mlle Taglioni, et extrait des plus jolis pas de ses débuts, par Jules Déjazet. — 3 fr. 75 c.

A Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

La Beauvoisine, paroles de M. *** mise en musique et dédiée à Mme Feutrier par Victor Magnien. — 2 fr.

La Neustrienne, chant patriotique dédié aux braves Parisiens, paroles de S. Darde, musique et accompagnement de piano par Aubery du Boulley, auteur de *la Grammaire musicale*. — 2 fr. 50 c.

Le Coq des Gaulois, chant patriotique dédié aux gardes nationales de France, paroles de S. Darde, musique de P. L. Aubery du Boulley. 2 fr. 50 c.

Sur les vengeurs de la patrie, etc., chant funèbre, avec accompagnement de piano, paroles de A. G. Eaedy, musique de Victor Magnien. Prix : 2 fr., au profit des blessés dans les journées des 27, 28 et 29 juillet 1830.

Collection d'harmonie militaire, dédiée aux gardes nationales, septième et huitième cahiers. Prix: 12 fr. chaque.

Paris, chez Simon Richault, boulevard Poissonnière, n. 16.

Fantaisie brillante pour le piano, sur un thème anglais chanté dans *le Hussard de Feilsheim*, dédiée à Mme la vicomtesse Maurice de Flavigny, et composée par la baronne Duverger (née Morel).— 6 fr.

Variations brillantes pour le piano, sur un thème allemand, dédiées à Mme la comtesse de Champlatreux, et composées par la baronne Duverger. — 6 fr.

Nous recommandons aux amateurs de piano les deux morceaux précédens, dont le style à la fois élégant, pur et brillant, se distingue de la multitude de compositions éphémères qui paraissent chaque jour.

A Paris, chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n. 16.

Weber (Charles-Marie), auteur de *Robin des Bois*, *Obéron*, etc.

Op. 3. Six pièces faciles pour le piano, à quatre mains, n°s 1, 2. Chaque : 7 fr. 50 c.

— Op. 60. Huit pièces pour le piano, à quatre mains, n°s 1, 2. Chaque : 9 fr.

— Op. 8. Thème original pour le piano, à quatre mains. — 6 fr.

— Op. 65. Invitation à la valse, à quatre mains. — 6 fr.

— Op. 75. Polonaise brillante à quatre mains. — 6 fr.

— Deux divertissemens, à quatre mains, n°s 1, 2. Chaque: 9 fr.

— Op. 2. Variations sur un thème de Samori, piano, avec accompagnement de violon et violoncelle. — 6 fr.

— Op. 10. Six sonates progressives, piano, avec accompagnement de violon, n°s 1, 2. Chaque : 9 fr.

— Op. 22. Variations sur un air norwégien, piano, violon. — 6 fr.

Lafont, l'Ange et l'Enfant, romance, avec lith. — 2 fr.

— *La même*, pour guitare, avec lith. — 1 fr.

Panseron. *La Leçon*, romance, avec lith. — 2 fr.

— *La même*, pour guitare. — 1 fr.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n. 97.

ERRATUM.

Dans notre dernier numéro, page 52, deuxième colonne, à l'article Variété, son a imprimé, *l'eau ruisselait sur ses moins*, au lieu de *l'eau ruisselait sur les murs*. Nous avons dû rétablir le texte de cette phrase, qui n'offrait aucun sens dans la première de ces deux rédactions.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉ ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N 9.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 2 AVRIL 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

DU TEMPS ET DE SA MESURE DANS LA MUSIQUE.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Dans tous les efforts qui avaient été faits depuis le onzième siècle, pour mesurer le temps dans la musique, on avait supposé une certaine fraction de ce temps comme unité divisible en deux ou trois parties. Les divisions de durée étaient ou binaires ou ternaires; mais alors on n'avait point imaginé de renfermer la fraction du temps, considérée comme unité divisible, entre deux barres perpendiculaires, pour en faciliter le calcul. Tous les signes représentatifs des sons et de leur durée se présentaient à l'œil sans interruption. Loin de chercher à simplifier le calcul de la mesure, les compositeurs s'attachaient au contraire à l'embarrasser de proportions compliquées et inutiles; eux-mêmes n'étaient pas à l'abri d'erreurs dans la manière dont ils écrivaient leurs compositions, et beaucoup de points étaient indécis, car tous les livres des théoriciens des quinzième et seizième siècles sont remplis de discussions sur la manière d'écrire certains passages sous le rapport de la mesure, et ces graves auteurs ne s'épargnent point les injures dans leurs dissentimens.

Ce ne fut que dans le dix-septième siècle que l'échafaudage de l'ancienne notation s'écroula, et qu'un nouveau système de mesure du temps, beaucoup plus simple que le premier, s'établit. Il serait difficile aujourd'hui d'indiquer avec précision l'auteur de cette réforme, car on en trouve des traces presque dans le même temps en France, en Italie et en Allemagne. On ne renonça pas d'abord tout-à-fait aux anciennes proportions; il se trouva même des musiciens qui s'obstinèrent à en faire usage jusque vers 1660; mais enfin la raison prévalut, et une meilleure méthode de signes représentatifs de durée fut adoptée. Comme précédemment, on comprit la nécessité de diviser la durée des sons ou des repos en deux ordres, l'un binaire, l'autre ternaire; mais les signes de ces divisions furent conçus dans un ordre plus simple et plus sensible à l'œil, quoique les combinaisons se fussent multipliées. Voici comment on s'y prit.

On prit pour unité de durée le signe qu'aujourd'hui nous appelons *ronde*, et qui dans l'ancienne musique s'était appelée *brève*, et tous les autres signes de durée des sons furent destinés à représenter des divisions binaires de cette ronde: ainsi la *blanche* valut la moitié de la ronde; la *noire*, le quart; la *croche*, le huitième; la *double croche*, le seizième; la *triple croche*, le trente-deuxième, et la *quadruple croche*, le soixante-quatrième. Remarquez, au reste, que ces expressions de *double*, *triple* et *quadruple croche*, sont défectueuses en ce qu'elles donnent une idée fausse de leur valeur; il faudrait dire *demi-croche*, *quart de croche*, *huitième de croche*. Quoi qu'il en soit, il résulta de la division qu'on avait établie dans la durée représentée par ces signes, que deux blanches, ou quatre noires, ou huit croches, ou seize doubles croches, ou trente-deux triples croches, ou enfin soixante-quatre quadruples croches, représentaient un temps égal à la durée de la ronde; mais la difficulté de saisir du premier coup d'œil la quantité nécessaire de notes de peu de valeur pour représenter la durée de la ronde, a fait imaginer de renfermer dans un espace compris entre deux barres perpendiculaires les combinaisons de signes représentatifs de cette durée. Par cette opération fort simple, l'embarras qui résultait de cette multitude de signes dont l'œil était frappé disparut, et le lecteur n'eut à s'occuper successivement que de ce qui était contenu dans chacun de ces espaces. Insensiblement on s'accoutuma à considérer isolément ce qui était compris entre les deux barres perpendiculaires comme une valeur donnée, et on appela cet espace *une mesure*, à peu

près dans le même sens où l'on dit *une mesure de vin*, de *bois*, de *charbon*, d'une quantité donnée de ces denrées.

Ce qui avait été fait pour les sons, il fallut le faire pour le silence; ainsi l'unité de silence égale à la durée de la ronde, fut la *pause*. Deux *demi-pauses*, ou quatre *soupirs*, ou huit *demi-soupirs*, ou seize *quarts de soupir*, ou trente-deux *huitièmes de soupir*, ou soixante-quatre *seizièmes de soupir*, égalèrent la pause. On conçoit que dans la musique, des combinaisons inépuisables de signes de durée des sons et de signes de durée des silences se trouvent renfermées dans les espaces compris entre les barres de mesure.

Tout ce qui vient d'être exposé concernant la division du temps en musique et de sa mesure n'est relatif qu'à l'ordre binaire; quant à l'ordre ternaire, voici comment il fut établi.

Considérant toujours la ronde comme l'unité absolue du temps musical, on comprit cependant qu'il pouvait se rencontrer des cas où cette unité aurait besoin d'être augmentée de moitié ou diminuée d'un quart, de cinq-huitièmes, etc.; or, on ne trouva rien de mieux que de réduire le point à une seule fonction, celle d'augmenter la valeur de chaque note de moitié, au lieu de lui en laisser plusieurs, comme cela avait eu lieu dans l'ancienne notation. En conséquence, on eut des divisions ternaires de la mesure, c'est-à-dire de l'espace compris entre deux barres perpendiculaires, et ces espaces, au lieu de contenir la valeur d'une ronde simple, comme dans le système binaire, renfermèrent quelquefois la valeur d'une ronde pointée, ce qui s'appela *mesure à trois deuxièmes*, expression qui signifie *trois deuxièmes de ronde*, ou une ronde augmentée de moitié; d'autres fois la valeur contenue dans la mesure ne fut que d'une blanche pointée, et cela s'appela *mesure à trois quarts*, c'est-à-dire *à trois quarts de ronde;* enfin, si la valeur contenue dans la mesure n'était que d'une noire pointée, on appelait cela *mesure à trois huitièmes*, et ainsi des autres. Dans toutes ces divisions, chaque espace, quelle que fût la valeur qu'il contînt, se trouva divisée en trois parties, et chaque partie de la mesure prit le nom de *temps*. Dans la mesure à trois deuxièmes, le temps a la valeur d'une blanche; dans la mesure à trois quarts, il n'a que la valeur d'une noire; dans la mesure à trois huitièmes, il ne vaut qu'une croche; enfin, il diminue graduellement de valeur, en raison de l'état de la mesure.

Dans ce qui vient d'être dit, on a vu que la mesure est devenue ternaire, mais chaque temps a conservé sa division binaire; car si la mesure renferme une ronde pointée ou sa valeur, elle se divisera en trois blanches, ou trois fois deux noires, ou trois fois quatre croches, et ainsi de suite; mais chaque temps conserve sa valeur de deux noires, chaque demi-temps sa valeur de deux croches, chaque quart de temps sa valeur de deux doubles croches, etc. Dans cet ordre, le système moderne n'a donc rien d'équivalent aux *prolations* de l'ancien système; pour obvier à cet inconvénient, on a imaginé une double combinaison, dans laquelle la mesure peut être binaire tandis que les temps sont ternaires, ou bien dans laquelle la mesure et les temps sont ternaires.

Le système de mesures binaires à divisions ternaires de temps offre les combinaisons suivantes:

1° Une ronde pointée comprise dans l'espace des deux lignes perpendiculaires, et divisée, non en trois parties égales, comme dans la mesure à *trois deuxièmes*, mais en quatre parties composées chacune d'une noire pointée. Cette combinaison se nomme mesure à *douze huitièmes*, parce qu'elle se forme de la valeur de douze croches réparties en quatre temps ternaires de trois croches chacun. La blanche pointée y a la valeur de six croches; la noire pointée, la valeur de trois croches; la croche, ni les autres valeurs moindres n'y reçoivent pas l'addition du point: la mesure à douze huitièmes se divise donc en quatre temps, et chaque temps en trois parties.

2° Une blanche pointée comprise dans l'espace des deux lignes perpendiculaires, et divisée en quatre parties égales composées chacune d'une croche pointée. Cette combinaison se nomme mesure à *douze seizièmes*, parce qu'elle se forme de la valeur de douze doubles croches réparties en quatre temps ternaires de trois doubles croches chacun. La noire pointée y a la valeur de six doubles croches, la croche pointée, la valeur de trois doubles croches; la double croche, ni les autres valeurs moindres n'y reçoivent pas l'addition du point. La mesure à douze seizièmes se divise donc en quatre temps, et chaque temps en trois parties comme la mesure à douze huitièmes.

3° Une blanche pointée comprise dans l'espace des deux lignes perpendiculaires, mais divisée en deux parties égales, au lieu de quatre, et chaque temps en trois parties composées chacune de trois croches, ou de six doubles croches. Cette combinaison s'appelle *mesure à six huitièmes*, parce qu'elle renferme la valeur de six croches. La blanche et la noire y reçoivent l'addition du point; les autres valeurs ne l'admettent pas. La mesure à six douzièmes se divise donc en deux temps, et chaque temps en valeurs ternaires.

4° Une noire pointée comprise dans l'espace des deux lignes perpendiculaires, et divisée en deux parties

égales de la valeur chacune d'une croche pointée ou de trois doubles croches. Cette combinaison se nomme mesure à *six seizièmes*, parce qu'elle est formée de six doubles croches réparties en deux temps.

Le système de mesures ternaires à divisions ternaires de temps offre les combinaisons suivantes :

1° La valeur de trois blanches pointées ou de neuf noires renfermées dans l'espace des deux lignes perpendiculaires, et divisées en trois temps égaux de trois noires chacun. Cette combinaison se nomme *mesure à neuf quarts* ou *neuf quatrièmes*. Remarquez que dans cette combinaison comme dans toutes celles de la même espèce il n'y a point d'unité de mesure représentée par un seul signe : c'est une défectuosité du système. Ce genre de mesure est, comme on voit, divisé en trois temps, et chaque temps en trois parties.

2° La valeur de trois noires pointées ou de neuf croches renfermées dans l'espace des deux lignes perpendiculaires, et divisées en trois temps égaux de trois croches chacun. Cette combinaison s'appelle *mesure à neuf huitièmes*. La noire seule y reçoit l'addition du point.

3° La valeur de trois croches pointées ou de neuf doubles croches renfermées dans l'espace des deux lignes perpendiculaires, et divisées en trois temps égaux de trois doubles croches chacun. Cette combinaison s'appelle *mesure à neuf seizièmes*.

Plus l'art s'est perfectionné, plus les combinaisons du temps et de sa mesure se sont multipliées. C'est ainsi qu'après avoir trouvé successivement les divisions de mesures et de temps binaires et ternaires, on est arrivé à de certaines combinaisons où les temps peuvent être à volonté non-seulement binaires ou ternaires, mais même où ils pussent se subdiviser en cinq, sept ou neuf parties. Ces subdivisions facultatives ont lieu dans les mesures binaires à temps binaires, ou dans les mesures ternaires à temps binaires; on les nomme *triolets*, *quintuples*, *sextuples*, etc.; elles ne sont qu'accidentelles. Ainsi, la noire, non pointée, se divise en parties qu'on représente par des croches, faute de signe spécial, ou en cinq, en six, en sept parties qu'on exprime par des doubles croches à défaut d'autres signes. Ces divisions ne sont qu'approximatives, surtout quand elles se trouvent contrariées dans les combinaisons de la musique par des divisions binaires; mais leur exactitude est suffisante dans les mouvemens rapides.

Tout le système qui vient d'être exposé n'est fondé, concernant la division du temps et de la mesure en musique, que sur des durées relatives, et les signes de ces durées ne donnent point par eux-mêmes l'idée d'une quantité de temps déterminée. Une ronde, par exemple, représente bien une durée deux fois plus longue que la blanche, quatre fois plus longue que la noire, mais non une durée absolue; enfin elle n'offre point à l'œil le signe sensible d'une fraction quelconque du temps astronomique. Pour former une nomenclature complète de signes représentatifs de toutes les durées possibles et commensurables des sons de la musique, il aurait fallu les multiplier dans une proportion telle que l'imagination en est effrayée. Ceci nous conduit à des considérations d'un ordre plus élevé que ce qu'on a vu jusqu'ici, et mérite toute notre attention.

Toute musique exprime une situation quelconque de l'ame, un calme plus ou moins parfait, une sensation plus ou moins vive, un développement de passion plus ou moins énergique: de là, une articulation plus ou moins lente, plus ou moins rapide de ses accens : de là, enfin, ce qu'on nomme le mouvement en musique. Avant qu'on eut reconnu la puissance dramatique de cet art, les nuances de lenteur et de vitesse étaient bien moins multipliées dans ses mouvemens. L'examen de la musique ancienne ne fait même apercevoir aucun signe destiné à marquer ces nuances, surtout dans la musique d'église. Toutefois il est vraisemblable qu'elle n'en était pas dépourvue, et que la tradition suppléait au défaut de signe. D'ailleurs, si rien ne nous indique les nuances de mouvement de la musique d'église et de cette musique mondaine à laquelle on donnait le nom de *madrigaux*, nous ne pouvons douter que les chansons populaires et les airs de danse n'eussent des mouvemens déterminés de lenteur et de vitesse. Si ces chansons et ces airs qui sont parvenus jusqu'à nous ne laissent apercevoir aucunes traces de mouvemens divers, c'est qu'ils étaient connus de tout le monde. L'air modèle du peuple de Rome connu sous le nom de la *romanesca*, la *villanella* de Naples, la *bourrée* d'Auvergne, le *branle* du Poitou, la *sarabande* espagnole, etc., avaient un mouvement déterminé qui servait de modèle à tous les airs du même genre. Mais lorsque la forme des pièces de musique changea et sortit du cadre étroit de ces types populaires, il fallut trouver un moyen d'indiquer, au moins à peu près, les mouvemens des nouvelles pièces de musique : on imagina en Italie de se servir pour cela de certains mots tels que *largo*, *adagio*, *maestoso*; pour les mouvemens lents, *andante*, *moderato*, *allegretto*; pour les mouvemens modérés, *allegro*, *vivace*, *presto*, *prestissimo*, pour les mouvemens plus ou moins rapides l'usage de ces mots se répandit dans toute l'Europe, et il s'est conservé jusqu'aujourd'hui.

Or, grande est la différence de durée entre une ronde

dans un mouvement *adagio* et un mouvement *allegro;* beaucoup plus grande encore entre le *largo* et le *prestissimo*. La ronde et toutes ses subdivisions ne représentent donc pas un système de division du temps absolu, mais seulement du temps relatif. Il y aurait en cela peu d'inconvéniens si les expressions *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, donnaient une idée juste de la valeur des signes; mais comment fixer, d'après des indications si vagues, la lenteur réelle de chacune des nuances de lenteur ou de vitesse? Il y a des *adagios* lents et de plus lents, des *allegros* vifs et de plus vifs; conséquemment la ronde n'a point la même durée dans tous les *adagios* ni dans tous les *allegros*. Le besoin d'une mesure d'unité de temps se faisait donc sentir dans la musique; souvent on avait essayé de fixer cette unité au moyen du chronomètre, et surtout du pendule, dont on variait les longueurs pour marquer les mouvemens lents ou rapides; mais tous les constructeurs de chronomètres avaient eu pour but de ramener la mesure du temps à l'équivalent des mouvemens indiqués par les mots *adagio*, *andante*, *allegro*, etc., au lieu de prendre pour base de ceux-ci une fraction quelconque du temps astronomique; en sorte qu'ils n'avaient jamais obtenu de résultat rationel. Un mécanicien hollandais, nommé Winckel, imagina enfin un mécanisme ingénieux qui avait l'avantage dont tous les chronomètres à pendule lenticulaire étaient dépourvus, savoir, de rendre sensible par un échappement les temps de la mesure, et qui donnait toutes les nuances de lenteur ou de vitesse par le seul déplacement du centre de gravité, en faisant glisser un poids le long de la verge du balancier.

S'emparant de cette heureuse découverte, M. Maelzel, autre mécanien habile, prit pour unité de temps la *minute*, ou soixantième partie de l'heure, et forma une échelle de proportion d'après laquelle la ronde, la blanche, la noire, etc., représentent des unités de temps, selon que l'une ou l'autre de ces valeurs appartient aux divisions de la mesure, et la lenteur ou la vitesse de ces unités est en raison du nombre de vibrations de la verge du balancier dans la minute. Dès lors, l'usage des mots italiens *largo*, *adagio*, *andante*, etc., est devenu inutile, et le système de la mesure du temps en musique a été complet. Tel est l'avantage qu'a procuré l'invention du *métromone*. Par lui, la valeur réelle des signes de durée est déterminée, et par le système de ces signes, la valeur relative des divisions de la mesure est également fixée. On ne pouvait arriver à une mesure exacte du temps en musique sans le concours de ces deux choses.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

CINQUIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Symphonie avec chœurs de Beethoven.

Un vif mouvement d'intérêt et de curiosité avait attiré au cinquième concert du Conservatoire tout ce que Paris renferme d'artistes et d'amateurs distingués : il s'agissait d'entendre enfin la symphonie avec chœurs de Beethoven, impatiemment attendue depuis plusieurs années, et sur laquelle des jugemens contradictoires avaient été portés par les critiques de l'Allemagne. Jamais la salle de ces concerts célèbres n'avait offert une réunion si belle et si complète. Chacun, arrivant avec ses penchans, ses opinions, ses préventions favorables ou contraires, était animé de cette inquiète préoccupation qu'il n'est donné qu'aux artistes célèbres de faire naître au moment de livrer leurs productions au jugement du public, et qui est déjà le prix du talent.

Le concert s'ouvrait par l'ouverture de *Fidelio*, composition dont le mérite est connu de tout le monde, mais qui n'avait jamais paru si belle, parce que jamais elle n'avait été rendue avec une telle perfection. Ce ne fut pas seulement par l'exactitude et le fini de son exécution que l'admirable orchestre se montra le digne interprète des inspirations du grand artiste; un de ces rares instans de bonheur où l'étincelle électrique semble frapper à la fois tous les membres d'une grande réunion et leur communiquer les mêmes impressions, le même esprit, la même ame, est venu donner à tous les exécutans une puissance d'expression, un développement d'énergie et de sensibilité musicale dont rien ne peut donner l'idée. Aussi l'enthousiasme du public fut-il porté au plus haut degré : les applaudissemens se prolongèrent pendant quelques minutes.

Après cette ouverture, Mlle Dorus chanta la grande scène de *Robin des Bois*. On connaît mon opinion sur cette jeune cantatrice, et l'on sait que je ne lui ai pas épargné les éloges quand j'ai eu occasion de lui en donner; mes critiques en cette circonstance ne pourront donc passer ni pour sévères, ni pour injustes. Mlle Dorus n'a pas été à la hauteur de cette scène difficile, surtout dans la deuxième partie. Sa voix douce et son accent expressif ont fait un très bon effet dans l'introduction; mais dans le mouvement allégro et même dans le récitatif la force lui a manqué, et ses intonations n'ont pas toujours été d'une justesse irréprochable. Il faut dans cette seconde partie de la scène une énergie d'expression dont Mlle Dorus ne pourra se faire d'idée qu'après qu'elle aura entendu Mme Schrœder-De-

vrient. Au reste cette scène est un écueil contre lequel a échoué le talent de plus d'une cantatrice distinguée.

Le basson n'est pas un instrument de solo favorable au talent d'un exécutant : quelle que soit l'habileté de celui-ci, il ne peut faire disparaître entièrement les défauts de justesse qui se font remarquer dans la partie grave de son instrument. M. Villent a beaucoup de netteté dans son exécution; sa langue articule bien avec les doigts; il y a plus de goût dans son style qu'on n'en trouve ordinairement parmi les bassonistes : néanmoins il a fait peu d'effet, parce que toutes les intonations de l'octave basse ont été fausses dans le solo qu'il a fait entendre.

Dans la plupart de ses symphonies, Beethoven s'est montré l'homme des grandes conceptions; les écarts de son génie même sont empreints d'un caractère de force et de grandeur qu'il est impossible de méconnaître. En avançant en âge, il s'était dépouillé peu à peu des convenances de goût et du désir de plaire qui avaient comprimé l'élan de son imagination dans ses premiers ouvrages. La solitude dans laquelle il vivait et l'accident qui, en le privant de l'ouïe, l'avait en quelque sorte séparé du monde, avaient augmenté l'indépendance de ses idées et de sa volonté. Aussi voit-on se développer graduellement l'individualité de sa pensée dans les ouvrages qu'il a écrits dans les dernières années de sa vie; mais c'est surtout dans sa symphonie avec chœur qu'il a tranché les derniers liens qui l'attachaient à l'école de ses prédécesseurs. Là, ce n'est plus seulement la nature mélodique ou harmonique de ses idées qui a pris un caractère absolu de nouveauté bizarre; ce sont les formes elles-mêmes du genre, formes dans lesquelles il se complaît d'autant plus qu'elles sont moins usitées. Combinaison prodigieuse des plus sublimes beautés et des défauts de goût les plus choquans, de la raison la plus forte et de l'aberration la plus complète, la symphonie avec chœur est une production qui ne peut être comparée à aucune autre, car jusqu'aux choses les moins intelligibles et les plus condamnables, tout y décèle une puissance gigantesque.

Le débit du premier morceau ne semble d'abord qu'un jeu d'imagination, une sorte de facétie musicale; mais pour peu qu'on y prête attention, on découvre que Beethoven n'a voulu que préparer l'auditoire au rhythme principal qui se fait entendre ensuite et qui se reproduit dans le cours du morceau. Ce qui étonne le plus dans cette partie de l'ouvrage, c'est le grand caractère imprimé à l'ensemble de la composition comme à ses détails. La péroraison est surtout remarquable par l'énergie et le développement successif de toutes les ressources instrumentales. J'avoue que je ne connais rien en musique qui soit aussi vaste, aussi colossal. Mais on ne peut nier que l'oreille n'y est que rarement reposée par ces épisodes mélodiques qui ajoutent beaucoup à l'effet des choses grandes et fortes, par la puissance des oppositions.

Le second morceau de la symphonie est un *scherzo* ravissant d'esprit, d'élégance, d'originalité, de facture et de goût. Comme dans le premier morceau, le début semble y être une débauche de fantaisie musicale; mais ces sauts d'octave de tous les instrumens, qui semblent d'abord promettre si peu de chose, deviennent bientôt le type d'un badinage léger, charmant, où l'attention ne peut se reposer un seul instant, continuellement excitée qu'elle est par une multitude de traits inattendus, de surprises, de modulations et d'effets délicieux. Par une de ces idées qui n'appartiennent qu'à Beethoven, la deuxième partie du *scherzo*, qu'on appelle vulgairement le *trio*, est en mesure à deux temps. Le motif en est neuf et piquant, et la manière dont il est développé est une merveille de facture élégante et de brillante imagination. On y remarque une modulation de hautbois qui passe de *re* majeur en *fa*, et dont l'effet a excité un cri d'admiration dans tout l'auditoire.

Dans l'adagio, le génie de Beethoven s'est encore manifesté par une nouveauté sans exemple. Deux thèmes, différens de caractère, de ton et de mouvement, y sont mélangés, et se succèdent sans cesse avec des variations et des modifications de tout genre. Ces thèmes sont beaux et nobles, mais il résulte de la manière dont ils sont enchaînés une sensation vague qu'on ne peut définir et qui fait naître la fatigue plutôt que le plaisir. Peut-être a-t-il besoin d'être entendu plusieurs fois pour être compris: bien que j'en aie étudié la partition avant de l'entendre, je n'ose émettre sur ce morceau d'opinion formelle; j'y reviendrai après l'avoir entendu de nouveau.

Ce n'est que dans le finale que le chœur se joint aux instrumens. Quelle a été la pensée de Beethoven dans ce morceau? voilà ce que je ne puis comprendre, malgré l'étude que j'en ai faite. Après une introduction où le compositeur rappelle les thèmes des autres morceaux de la symphonie, et un développement tout instrumental, il arrive à un récitatif des violoncelles et des contrebasses qu'il développe avec la prolixité qu'on reproche quelquefois à Beethoven, puis vient le chant d'une sorte de choral qui doit se reproduire dans le chœur sur l'*Ode à la Joie* de Schiller. Enfin, après une longue attente, arrive l'entrée des voix par un récitatif de la basse solo, et successivement toutes les voix et le chœur se produi-

sent sur le thème choral. Si l'on fait attention au sens des vers de Schiller, on ne trouve rien dans l'expression musicale qui s'y rapporte; Beethoven en a même bouleversé l'ordre. Mais l'étonnement s'accroît encore lorsqu'après les premiers développemens du chœur dans un mouvement grave, on rentre dans le domaine de l'instrumentation pour passer par tous les degrés de la fantaisie la plus bizarre jusqu'à la caricature du thème principal en mouvement rapide, dont la célérité s'accroît d'un moment à l'autre. Quelques éclairs d'un rare et beau talent percent à travers toute cette obscurité, mais en général la fatigue, oserais-je dire l'*ennui*, est l'impression qui reste de tout cela.

Un critique allemand, analysant cet ouvrage singulier, a avoué qu'en le considérant sous le rapport de l'expression de la parole, il est inintelligible; mais qu'il devient clair si l'on entre dans la pensée de Beethoven; et selon lui cette pensée est celle-ci :

Ire partie : 1° production et domination de la masse instrumentale; 2° vivification de chaque instrument isolé, ayant chacun une existence propre; 3° transmission des sentimens internes de l'homme; désir d'une satisfaction plus complète; 4° développement du milieu de l'instrumentation; fuite successive de tous les motifs antérieurs devant l'arrivée de la parole; 5° parole et prologue du chant.

IIme partie : grande solennité musicale, avec coopération de toute l'instrumentation.

J'avoue que le compositeur me paraît moins inintelligible que son interprète.

L'orchestre du Conservatoire a fait un miracle d'exécution dans cette symphonie, à laquelle les orchestres de l'Allemagne et de Londres ont renoncé. Toutes les difficultés, si grandes qu'elles fussent, ont été vaincues avec un rare bonheur. Les chanteurs ont mis aussi beaucoup de soin dans l'exécution de cet ouvrage, sur lequel je reviendrai.

FÉTIS.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE CLASSIQUE,

DIRIGÉE PAR M. CHORON.

Concert extraordinaire au bénéfice des élèves, salle Taitbout, rue du Helder.

(29 mars.)

Les effets de l'inquiétude des esprits se font sentir sur tout ce qui est du domaine des arts; Paganini seul a trouvé le secret de nous faire oublier les graves sujets dont nous sommes préoccupés. Le reste des spectacles et des concerts souffre plus ou moins. L'exercice des élèves de M. Choron, bien qu'il eût été transporté au centre de Paris, n'avait attiré que peu de monde, malgré l'attrait d'un programme où figuraient des chefs-d'œuvre peu connus, et l'exécution remarquable des élèves de l'Institution.

Un psaume de Hændel (*Jubilate Deo*), un trio de Clari (*Addio, campagne amene*), un choix des plus beaux morceaux du *Requiem* de Mozart, un madrigal sans accompagnement, de *Palestrina* (*Alla riva del Tebro*), et plusieurs morceaux choisis dans *Judas Macchabée*, oratorio de Hændel, composaient cette séance musicale. Une excellente tradition d'exécution s'est fait remarquer dans ces compositions, qui offrent de grandes difficultés pour le style et l'ensemble des masses. Parmi les morceaux qui ont été le mieux rendus, nous avons remarqué : 1° le trio de Clari, chanté avec l'expression naïve qui convient à ce genre d'ouvrage, par M. Jansenne, et par Mlles Bairès et Massy; 2° la prose du *Requiem* (*Dies iræ*), qui a été rendu avec une rare énergie, malgré le désavantage résultant de l'absence de l'orchestre. Mais c'est surtout dans le madrigal de Palestrina que les élèves de M. Choron ont déployé une rare habileté, autant par la justesse parfaite de leur intonation que par la couleur de l'exécution. On conçoit quelles sont les difficultés d'un tel ouvrage, dépourvu de tout accompagnement, et chanté par un chœur nombreux. Tel est l'ensemble et le fini qui a brillé dans ce morceau, que toutes les voix semblaient n'en former qu'une puissante, et que le chœur n'avait pas baissé de la douzième partie d'un ton lorsqu'il est arrivé à la fin.

Il y a eu quelques morceaux bien rendus dans l'oratorio de Hændel; néanmoins ce n'est pas la partie de la séance qui a été la plus satisfaisante. Les jeunes artistes ont besoin d'étudier encore cette composition, dont les difficultés sont considérables. Au reste, bien qu'on reconnaisse dans *Judas Macchabée* le puissant génie de Hændel, nous avouons que ce n'est pas celui de ses ouvrages que nous préférons. On n'y trouve pas la variété de style qui brille dans le *Messie*, dans la *Fête d'Alexandre*, et dans *Samson*.

Le concert a été terminé d'une manière brillante par le magnifique *Alleluia* du *Messie*. Les élèves de M. Choron l'exécutent avec une énergie et un ensemble admirables; toutefois nous désirerions qu'ils en prissent le mouvement avec un peu plus de lenteur. En Angleterre, où cette lenteur est peut-être exagérée, les silences qui suivent ces exclamations du chœur, *Alleluia*, font un effet extraordinaire.

SOIRÉE MUSICALE,

Donnée par M. Mirò dans les salons de M. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin, n. 23.

(27 mars.)

Il y avait de la témérité à tenter les chances d'un concert pendant le séjour de Paganini dans la capitale, et qui plus est, à choisir de préférence un jour où ce grand artiste se faisait entendre. Il était naturel de penser que la portion d'attention qui n'est pas absorbée par les affaires publiques doit se porter tout entière sur l'homme qui possède d'aussi merveilleuses facultés. Cependant la tentative hasardée de M. Mirò, jeune pianiste espagnol, a été couronnée de succès, car ses compatriotes avaient répondu à son appel, et s'étaient trouvés en force au rendez-vous. Il faut dire aussi que M. Mirò n'était pas seul pour opérer ce prodige; Garcia, Mme Raimbaulx, puis MM. Sor, Bériot et Osborne, tous artistes distingués, ont eu chacun leur part de cette victoire.

Garcia, toujours jeune malgré ses cheveux blancs, a conservé une prodigieuse énergie; tout en lui laisse voir le grand artiste : il a été entraînant de verve dans le trio de *Ricciardo et Zoraide*. Dans ce même morceau, Mme Raimbaulx a montré qu'elle a su profiter des leçons d'un maître tel que Garcia : cette dame a déployé à plusieurs reprises un talent remarquable, et particulièrement dans l'air *Se m'abandoni*. Mme Edwige, qui a chanté les variations de Rode, a paru dominée par une extrême timidité, et cette considération nous a empêchés de concevoir une juste idée de la nature de son talent.

En écoutant M. Bériot dans cette soirée, nous avons été convaincus de la nécessité absolue qu'il y a pour tous les violonistes de laisser oublier Paganini. M. Bériot avait un fort beau talent il y a un mois; il faut croire qu'il n'a pas perdu depuis lors les qualités par lesquelles il s'était rendu si remarquable, et cependant il ne fait plus le même plaisir, il ne produit plus le même effet: lui-même ne paraît plus avoir le même calme, la même confiance dans ses forces. D'où vient ce refroidissement de notre part, et cette émotion de la sienne, si ce n'est que nous avons encore la tête pleine de Paganini? M. Osborne a très bien exécuté, avec M. Bériot, un duo de leur composition pour piano et violon. M. Mirò a reçu des applaudissemens mérités.

Nul doute que MM. Sor et Aguado aient sur la guitare un talent remarquable; cependant, je dois l'avouer, le duo qu'ont joué ces messieurs ne m'a fait qu'une bien faible impression. J'aurais pensé que j'étais mal disposé ce soir-là si, après avoir confié à mes voisins la nature de mes sensations, je ne m'étais assuré que nous étions d'un avis unanime. Il faut donc croire qu'un morceau pour deux guitares n'a rien de bien séduisant.

On a remarqué la belle qualité du son de piano vertical qui a été joué dans cette soirée. Cet instrument, sorti des ateliers de M. Dietz, joint à des qualités plus essentielles l'avantage d'être d'une forme élégante et commode.

— M. Amédée Mereaux donnera le samedi 9 avril, rue de Rivoli, n° 18, une soirée musicale dans laquelle on entendra des artistes très distingués. M. Mereaux exécutera sur le piano plusieurs morceaux de sa composition.

— La troisième matinée musicale de MM. Bohrer frères aura lieu dimanche 3 avril, dans les salons de M. Pape, à 2 heures précises, rue de Valois, n° 10.

On y entendra : 1° *quintetto* de M. Onslow (n° 10, en *fa* mineur), exécuté par MM. Bohrer, Tilmant frères et Urhan; 2° grande sonate de Beethoven (en *la* majeur) pour piano, avec accompagnement de violoncelle obligé, exécuté par Mme et M. Max-Bohrer; 3° air d'*Obéron*, de C.-M. Weber, chanté par Mlle Dulcken; 4° grand quatuor de Beethoven (n° 15, en *mi* bémol), exécuté par MM. Bohrer, Tilmant et Urhan; 5° air de *Don Juan*, de Mozart, chanté par Mlle Dulcken; 6° nouveau grand duo en deux parties, allegro et air varié, composé et exécuté par MM. Bohrer frères.

On peut se procurer des billets chez M. Pape, rue de Valois, n° 10, ainsi que chez MM. Schlesinger et Frey, marchands de musique.

— M. Boursault quitte l'entreprise de l'Opéra-Comique, et la cède à M. Lubber, moyennant une indemnité qu'il lui paye pour se charger de ce théâtre, si funeste à ceux qui en ont *le privilége*. De grands changemens vont être faits, dit-on, dans le personnel de l'Opéra-Comique, et même dans le genre de spectacle qu'on y exploite. On parle d'un ballet où entreraient les danseurs mis à la réforme par le nouveau directeur de l'Opéra, et tandis que l'Opéra-Comique fait invasion dans l'Académie royale de musique, le grand Opéra serait transporté en partie au théâtre de la rue Monsigny.

Les dispositions acoustiques de cette salle sont peu favorables à l'effet de la musique : il est question de modifications qu'on veut y faire. La scène serait portée en avant dans la salle, et serait relevée afin que les sons n'allassent plus se perdre sous le massif de la première galerie. Une clôture forcée de quelques jours aura lieu pour faire ces réparations.

Enfin, il n'est bruit dans les coulisses de l'Opéra-Comique que d'améliorations qui promettent à ce théâtre des jours filés d'or et de soie. Chacun se forge d'a-

vance une félicité *qui le fait pleurer de tendresse.* Quand le mal est au comble, tout changement paraît un bien. Mais c'est à l'user qu'il faut juger les choses et les hommes. L'*user* de M. Lubber à l'Opéra ne nous a pas donné une haute idée de sa capacité : attendons cependant pour le juger dans sa nouvelle position.

— Le quatrième concert de Paganini n'avait attiré que peu de monde, bien que la vaste salle de l'Opéra eût été louée d'avance par des spectateurs. L'artiste célèbre y a fait entendre de nouveau son premier concerto (en *mi* bémol) : il l'a exécuté avec la même habileté qu'il y avait déployée dans son premier concert, et y a été applaudi avec transport. Le succès a été le même dans son morceau sur la quatrième corde et dans ses variations.

— On répand le bruit d'une détermination prise par plusieurs directeurs de théâtres de vaudeville et de mélodrame de joindre l'opéra-comique au genre qu'ils exploitent. On cite entre autres *l'Ambigu-Comique*, *la Gaîté* et le nouveau théâtre *Montansier*. Enfin, des personnes qui se disent bien instruites affirment que l'administration du théâtre des *Nouveautés* est au moment de céder son entreprise à une compagnie qui transformerait le drame et le vaudeville qu'on y joue en un spectacle purement lyrique. Nous ne doutons pas que tout cela n'eût d'heureux résultats pour la musique française; mais nous pensons que ces résolutions, si tant est qu'elles aient été prises, sont prématurées. Il n'est presque point permis de douter que la liberté des théâtres sera admise en principe; mais elle ne peut être accordée que par une loi qui ne sera présentée à la chambre des députés que dans la session prochaine. Jusque là, il est douteux que le ministre chargé de la police des spectacles consente à ne pas faire exécuter les lois et les décrets existans. Nous avons quelques motifs pour croire que M. d'Argout comprend la nécessité de la liberté réclamée de toutes parts, et qu'il fera des efforts pour qu'elle soit accordée; mais il ne permettra pas qu'on s'en empare de fait.

GYMNASE MUSICAL.

La société du *Gymnase musical*, dont les concerts se donnent à l'Hôtel-de-Ville, et qui a pour but de signaler à l'attention publique les jeunes premiers prix du Conservatoire, a distribué, à la fin de janvier dernier, un avis dont la teneur suit :

« La société du Gymnase musical, dans une délibé-« ration du 8 janvier 1831, a décidé, afin de donner « plus d'extension et de solennité à ses concerts, qu'à « l'avenir ils seraient embellis de plusieurs ouvertures ou « symphonies à grand orchestre.

« Cet orchestre, dirigé par M. Tilmant aîné, sera « composé d'environ cinquante artistes des plus distin-« gués de nos grands théâtres, qui sont prêts à donner « des preuves du zèle qui les anime pour la prospérité « de cette société, fondée dans l'intérêt de l'art.

« Ces concerts, montés à l'instar de ceux du Con-« servatoire, reproduiront l'admirable musique de « Beethoven, Weber et autres grands maîtres, avec « une perfection qui, ne laissant rien à désirer, assi-« gnera au Gymnase musical une première place parmi « les sociétés de ce genre.

« Quoique son réglement fixe le nombre de ses mem-« bres à 80, la société du Gymnase musical laisse à la « disposition de MM. les amateurs de cette belle mu-« sique 20 places de sociétaires, à partir du 1er février « 1831. »

Avant de faire part à nos abonnés de cet avis, nous avons voulu voir si cette société tiendrait sa promesse; nous avons donc attendu que le premier concert ait eu lieu. Beaucoup de monde y assistait, et les brillantes toilettes des dame sornait la jolie salle St.-Jean, excellente pour la musique. A huit heures le concert a commencé par l'ouverture *d'Oberon;* cette ouverture a été exécutée, comme celle de *Guillaume Tell*, avec une verve et une précision dignes des plus grands éloges; éloges qui s'adressent aux artistes qui composaient l'orchestre ainsi qu'à M. Tilmant qui le dirigeait. L'*andante* de la symphonie en *la* de Beethoven a été couvert d'applaudissemens.

Plusieurs solos, soit d'instrumens, soit de chant, ont été entremêlés à ces grandes compositions. Dans la partie instrumentale, nous avons remarqué MM. Kokan et Manera, l'un sur le basson, l'autre sur le violon; Mlle Mozel a donné particulièrement des preuves d'un grand talent dans des variations de Herz. Nous citerons dans la partie vocale M. Hurteau et Mme Boulanger-Kunzé, cantatrice agréable qui a fait grand plaisir dans une scène avec accompagnement d'orchestre de M. Raoul fils, jeune compositeur qui donne des espérances.

Si cette société se consolide, et tout porte à le croire puisqu'elle date de plusieurs années et qu'elle se trouve placée sous la protection de l'autorité, les amateurs de la bonne musique y trouveront un dédommagement du petit nombre de concerts que donne chaque année le Conservatoire.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Ve ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N 10.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'af franchissement pour les départemens, et 6 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE, rue Bleue, n° 18;
M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 9 AVRIL 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

De la nécessité des associations pour préserver la musique de sa décadence en France.

En matière politique, le gouvernement français n'aime point les associations qui semblent indiquer quelque défiance de son habileté ou de son patriotisme. Sa sollicitude s'étend à tout, dit-il; il faut s'en reposer sur lui du soin de rendre la France libre, heureuse, tranquille au dedans, digne et respectable au dehors. A la bonne heure; ce sont choses sur lesquelles un musicien n'est point appelé à donner son avis, et je veux croire qu'elles iront comme on le dit. Aussi n'est-ce point de cela que je veux parler, mais du danger très réel qui menace les arts en général et la musique en particulier; dangers d'autant plus imminens que je ne sache point que M. Casimir Périer s'en mette fort en peine, ni que M. le maréchal Soult y puisse porter remède. Tout bien considéré, je crois donc pouvoir proposer mon projet d'association, sans avoir à craindre l'animadversion du ministère, et je le livre avec confiance au musicalisme des nombreux amis de l'harmonie qui, pour prix de leur adhésion, n'auront point de destitutions à redouter.

Je ne connais guère qu'un sujet sur lequel la gauche et les centres de la Chambre des Députés soient d'accord, c'est que si les arts ne peuvent vivre d'eux-mêmes il faut les laisser périr. Le libéralisme n'est pas plus libéral en cela que la doctrine, et si quelques centaines de millions grossissent le budget de 1831, ce n'est pas qu'on y ait donné une plus grande part au Conservatoire. Il y aura bien du bonheur si la faible allocation qu'on lui a faite ne se convertit en baïonnettes et en gibernes. Il fut un temps où les armées françaises couvraient le sol d'une grande partie de l'Europe, où le luxe d'un grand empire se faisait remarquer dans toutes les institutions; enfin, où les impôts s'élevaient à peine à la moitié de ce qu'ils sont aujourd'hui. Alors, le Conservatoire recevait du gouvernement le double de ce qui lui est maintenant alloué; la chapelle impériale, les spectacles et les fêtes de la cour assuraient le sort d'une foule d'artistes; l'Académie royale de Musique et l'Opéra-Comique étaient dans la prospérité; enfin la carrière des musiciens était brillante, et leur avenir était assuré par des pensions. Les choses ont bien changé depuis lors, et tout annonce que loin de s'améliorer elles empireront désormais. Il n'y a plus de chapelle, plus de musique particulière, plus de spectacles à la cour. L'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien sont devenus des entreprises particulières; les réformes, les diminutions de traitement, pèsent sur les artistes; leurs pensions sont perdues pour l'avenir, et rien n'assure l'existence du seul établissement de musique qui ait résisté jusqu'ici à toutes ces destructions. Cependant, là où il n'y a point d'existence pour les artistes, il n'y a point d'art: il est donc à craindre que l'état brillant où la musique française est parvenue ne dépérisse si les nombreux amis de cet art ne se réunissent pour lui porter un secours que nos hommes d'état lui refusent. L'association est le seul moyen qui puisse le sauver; j'espère qu'on ne verra pas sans intérêt le plan que j'en ai conçu; il me semble combiné de manière à donner une vie nouvelle à toutes les parties de la musique, à rassurer les artistes sur leur avenir, et conséquemment à exciter leur zèle et développer leur talent.

Par les associations, l'Allemagne et l'Angleterre ont eu depuis long-temps de grandes fêtes musicales, où des moyens immenses d'exécution ont été déployés pour rendre des compositions d'un ordre élevé avec un effet imposant; toutefois ces sortes de réunions, qui se transportent tantôt dans un lieu, tantôt dans un autre, et qui ne sont ou que des résultats d'institutions de charité, ou des efforts isolés d'un certain nombre de musiciens et

d'amateurs dévoués, n'ont point d'existence fixe et positive. Dans les dernières années, on a vu deux villes de France (Lille et Strasbourg) imiter les fêtes musicales de l'Allemagne, et obtenir des résultats assez satisfaisans pour démontrer la possibilité de constituer solidement parmi nous ce genre d'institution. Paris a ses concerts du Conservatoire qui offrent dans un cadre de petite dimension le modèle de l'exécution instrumentale; mais ces concerts sont liés à l'école dans laquelle ils recrutent une partie des exécutans, et rien ne prouve que cette école célèbre ne succombera pas un jour sous quelque prétendue mesure d'économie. D'ailleurs, indépendamment de ces concerts, il serait digne de Paris de posséder une institution établie sur des proportions plus larges, où l'on pût entendre des oratorios, de grands ouvrages de musique sacrée, et des symphonies exécutées par des masses considérables de musiciens, et qui fût à l'abri des caprices de l'autorité ou de son indifférence barbare. Voici ce que je proposerais à cet égard:

Une association composée de vingt-cinq mille personnes des classes les plus aisées de la capitale, serait formée par une souscription annuelle de *vingt-cinq francs*, ce qui donnerait un capital de *six cent vingt-cinq mille francs* par an. Cette association aurait pour but d'établir de grands concerts qui auraient lieu de quinze en quinze jours, pendant les mois de décembre, janvier, février, mars et avril, et dans lesquels on n'entendrait que des ouvrages qui exigeraient de grands moyens d'exécution. Ces moyens se composeraient: 1° d'un orchestre de cent soixante-dix-sept musiciens divisés de la manière suivante: 30 premiers violons, 30 seconds *idem*, 25 violes, 30 violoncelles, 20 contrebasses, 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 8 bassons, 6 cors, 2 trompettes, 2 bugles, 3 ophicléides, 3 trombones, 2 serpens, 2 timbalbiers, une grosse caisse, 1 cymballier; 2° d'un chœur de cent soixante-dix personnes divisées en 50 dessus, 40 contr'altos, 40 ténors et 40 basses; 3° de huit chanteurs récitans, savoir: 2 sopranos, 1 contr'alto, 2 ténors et 3 basses. Il y aurait en outre un chef d'orchestre, un chef des chœurs, deux compositeurs inspecteurs des études et un directeur. Le directeur, les inspecteurs, le chef d'orchestre et le chef des chœurs formeraient un comité d'administration.

Une salle immense, susceptible de contenir un orchestre et un chœur développé dans les plus grandes proportions, et un auditoire de vingt-cinq mille personnes, avec divers bâtimens accessoires, serait élevée aux frais de l'association. Cette salle, construite d'après les principes acoustiques les plus propres à produire le meilleur effet de résonnance, et du style le plus simple, contiendrait un superbe amphithéâtre où dix-huit ou vingt mille associés, souscripteurs à vingt-cinq francs, pourraient tenir, et autour de cet amphithéâtre régneraient quatre ou cinq rangs de loges destinées à contenir six ou sept mille personnes dont la souscription serait de soixante francs par année. Les bâtimens accessoires se composeraient d'une salle de concert de grandeur ordinaire, de quelques salons d'étude, d'une bibliothèque, d'un dépôt d'instrumens, et de plusieurs autres bâtimens de service.

La construction de cette grande salle et des bâtimens accessoires, y compris l'acquisition du terrain, pourrait coûter environ *trois millions*. L'association traiterait avec un entrepreneur ou une compagnie pour sa construction, et elle en remboursérait le prix à raison de *deux cent mille francs* par an, y compris l'intérêt. En vingt années, sa propriété serait devenue libre de toute redevance.

Le revenu de l'association se composerait, 1° du produit de dix-huit mille souscriptions à *vingt-cinq francs*, ci..... 450,000f.

2° D'environ sept mille souscripteurs de loges à 60 fr., ci..... 420,000

870,000 f.

A cette somme il faudrait ajouter le produit de tous les concerts qui se donneraient dans la salle ordinaire et des soirées et matinées de musique dans les salons particuliers, des bals, fêtes, etc., ce qui pourrait donner un produit d'environ *trente mille francs*, et formerait un total de 900,000 fr. environ.

Les dépenses seraient distribuées comme il suit:

1° Un directeur à 8,000 f. de traitem., ci	8,000 f.
2° Deux inspecteurs à 4,000 fr., ci....	8,000
3° Un chef d'orchestre à 5,000 fr., ci..	5,000
4° Un chef de chant à 5,000 fr., ci....	5,000
5° Quatorze chefs de pupitre à 3,000 fr., ci.....	42,000
6° Quatre chefs d'attaque pour les chœurs à 3,000 fr., ci.....	12,000
7° Huit chanteurs récitans à 4,000 fr., ci	32,000
8° Cent quatre-vingts musiciens d'orchestre et de chœurs, à 2,000 fr., ci.....	360,000
Cent cinquante élèves du Conservatoire feraient partie de l'orchestre ou des chœurs, et seraient payés par chaque concert, y compris les répétitions, à raison de 30 fr.,	
	472,000

Ci-contre.....	472,000 f.
ce qui, pour dix concerts par an, formerait une somme de.....	45,000
Un concours serait ouvert parmi ces élèves pour remplir les places de titulaires, à mesure qu'elles deviendraient vacantes.	
9° Un copiste et bibliothécaire à 2,000 fr., ci.....	2,000
10° Frais de bureau.....	6,000
11° Contrôleurs de la porte et ouvreuses.	6,000
12° Garçons de service.....	2,400
13° Chauffage et éclairage.....	20,000
14° Entretien des instrumens, acquisition de musique, copie, etc.....	10,000
15° Frais divers imprévus.....	10,000
TOTAL.....	573,400

Si l'on joint à cette somme celle de *deux cent mille francs* pour le paiement de chaque vingtième du prix de la salle, et celle de *cinquante mille francs* pour fonder la caisse des pensions des artistes, on aura un total de *huit cent vingt-trois mille francs*. En supposant la souscription complète, la recette excéderait la dépense de plus de *soixante-dix mille francs*.

Après vingt années d'existence, la somme de *cinquante mille francs*, employée annuellement pour la caisse des pensions, formerait, avec la retenue exercée sur les traitemens des artistes, et au moyen de l'intérêt composé, le capital de *cent vingt-cinq mille francs* de rente, suffisant pour le service de toutes les pensions, si l'on a égard aux décès qui surviendraient dans ce long espace. Ce capital une fois acquis, et la salle payée, il resterait chaque année une somme de plus de *trois cent mille francs* disponible qui, en vingt autres années, au moyen de l'intérêt composé, donnerait à l'association un revenu suffisant pour être indépendant de toute souscription, et pour fonder une école-modèle inattaquable dans son existence.

On dira sans doute que tout ce calcul pèche par la base, et que la difficulté radicale consiste à trouver vingt-cinq mille souscripteurs à 25 francs. Je ne crois pas cette difficulté aussi grande qu'on pourrait le penser. C'est quelque chose de grand, de magnifique, d'inouï dans les temps modernes qu'une assemblée de vingt-cinq mille personnes assises en un lieu couvert et décoré avec goût, réunie pour entendre de belles compositions exécutées avec perfection par cinq cents musiciens; car on pourrait, sans grande augmentation de dépense, porter à ce nombre les exécutans, au moyen des élèves des écoles. Il y a là de quoi exciter l'ame la plus froide, et de quoi flatter la vanité nationale. Si l'on songe d'ailleurs à cette somme minime de *vingt-cinq francs* pour entendre dix concerts, les plus beaux qui seraient au monde, je crois qu'on avouera que la possibilité de ces vingt-cinq mille souscripteurs n'est pas un rêve de l'imagination. En Angleterre, une pareille association serait formée en moins de huit jours; serons nous donc toujours si loin des Anglais pour les grandes choses?

Je n'ai pas besoin de dire qu'il se formerait des associations semblables dans les départemens pour fonder des écoles et des sociétés philharmoniques, en gardant la proportion des populations aisées, et qu'au moyen de ces écoles et de ces sociétés philharmoniques, on aurait des exécutans en nombre suffisant pour fonder de grandes solennités musicales à de certaines époques, en réunissant les ressources de plusieurs départemens tantôt dans un lieu, tantôt dans un autre. La France aurait bientôt acquis dans la musique une supériorité incontestable, et le sort des artistes serait à l'abri des caprices du pouvoir.

FÉTIS.

NÉCROLOGIE.

Le 30 mars dernier, le chanteur LAYS, qui a joui autrefois d'une brillante réputation à l'Opéra, est mort à Ingrandes, département de Maine-et-Loire, à l'âge de soixante-treize ans. De tous les acteurs qui composaient la troupe de l'Opéra sous le consulat, en 1800, il était le seul qui eût survécu: successivement Rousseau, Dufrêne, Laforêt, Lainé, Mlle Maillard, Mlle Armand, Adrien, Chéron et sa femme, avaient cessé de vivre; la mort de Lays vient de faire disparaître le dernier débris de cette ancienne école de l'opéra de Gluck et de Sacchini.

Né le 14 février 1758, dans un village de l'ancien diocèse de Comminges, nommé *la Barthe de Nestès*, François LAY, dit LAYS, entra en qualité d'enfant de chœur dans le monastère de Guaraison, dont le maître de chapelle dirigeait d'assez bonne musique pour ce temps. L'éducation musicale que recevaient les élèves dans ces sortes d'écoles n'était pas brillante, mais elle était solide, et l'on en sortait ordinairement bon lecteur. Lorsque Lays eut atteint l'âge de dix-sept ans, il se rendit à Auch pour y terminer ses études par un cours de philosophie; mais le goût de la solitude le ramena bientôt à Guaraison, où il se livra à l'étude de la théologie. Il possédait une voix de ténor grave de la plus grande beauté; cet avantage le détourna du dessein qu'il avait eu d'abord d'embrasser l'état ecclésiastique, et il quitta son monastère pour se rendre à Toulouse, dans le but d'y

TIMBRE ROYAL

étudier le droit. Il ne resta qu'un an dans cette ville; la beauté de sa voix avait fait du bruit, et l'on s'accordait à classer Lays parmi les plus habiles chanteurs, bien qu'il n'eût que des notions assez faibles de ce qui constitue l'art du chant. A cette époque, on n'était point en vain propre à contribuer aux plaisirs de la cour; une lettre de cachet enjoignit à Lays de se rendre à Paris pour y être essayé à l'Opéra. Il arriva dans cette ville au mois d'août 1779, et ses débuts eurent lieu au mois d'octobre de la même année.

La première fois que Lays se fit entendre à l'Académie royale de musique, ce fut à la fin d'un ballet, dans un air de Berton père, qui commence par ces mots:

Sous les lois de l'hymen,
Quand l'amour nous engage, etc.

La beauté de son organe assura son succès. Le rôle du *Seigneur bienfaisant*, qui fut écrit pour lui, le classa bientôt parmi les chanteurs les plus en vogue. En 1780, il fut attaché aux concerts de la reine, et il y chanta jusqu'en 1791. Ses succès au concert spirituel n'étaient pas moins éclatans qu'à l'Opéra: il s'y faisait souvent entendre avec la fameuse Mme Saint-Huberty, et les amateurs de l'époque s'extasiaient sur l'expression de ces coryphées du bon goût. Comme acteur, Lays avait néanmoins peu de succès, quoiqu'il eût joué les principaux rôles des opéras de Gluck, de Piccini et de Sacchini; mais celui de *Panurge*, que Grétry écrivit pour lui, fut si favorable à ses moyens et à son physique, qu'il fit oublier ses défauts dans le genre sérieux. Le rôle du marchand d'esclaves dans la *Caravane* et celui d'*Anacréon* mirent le sceau à sa réputation. La beauté de sa voix se conserva jusqu'à un âge fort avancé, et ce ne fut qu'après quarante-trois années de service qu'il se retira de l'Opéra, au mois d'octobre 1822. Deux ou trois ans après, il reparut dans une représentation au bénéfice d'un de ses anciens camarades; mais il était alors âgé de soixante-six ans, et il ne parut plus que l'ombre de lui-même.

Lays avait été nommé professeur de chant au Conservatoire le 9 novembre 1795, et il en remplit les fonctions jusqu'au mois de septembre 1799; mais à cette époque, des discussions s'élevèrent entre l'administration de cette école et celle de l'Opéra, et pour ne point y prendre part, il se retira. En 1819, il rentra à *l'École royale de chant et de déclamation*, dont l'organisation avait succédé à celle du Conservatoire; mais le désir de jouir enfin du repos dont il sentait le besoin après de si longs travaux, lui fit demander sa retraite définitive, et il l'obtint au mois de décembre 1826. Ce fut alors qu'il partit de Paris pour aller se fixer dans une habitation sur les bords de la Loire, au village d'Ingrandes, à quelques lieues d'Angers; ses dernières années s'y écoulèrent en paix.

Lays avait été premier chanteur de la chapelle de Napoléon, depuis 1801 jusqu'en 1815; mais lors de la réorganisation de cette chapelle, à la seconde restauration, on lui fit un crime de certaine exaltation républicaine qu'il avait manifestée pendant la révolution, et son emploi lui fut ôté.

Malgré l'enthousiasme qu'il a long-temps excité parmi les habitués de l'Opéra, Lays n'était pas un grand chanteur: on peut même dire qu'il ignorait les élémens de l'art du chant. Sa vocalisation était lourde; il n'avait point appris à égaliser ses registres, et quand il passait des sons de poitrine aux sons de la voix mixte, c'était par une transition subite d'un organe formidable à une sorte de voix flûtée d'un effet plus ridicule qu'agréable. Il affectait cependant de se servir de cet effet qui, de son temps, faisait pâmer d'aise les amateurs de profession. La plupart des ornemens de son chant étaient surannés et de mauvais goût; mais malgré ces défauts, la beauté de sa voix lui faisait des partisans de presque tous les spectateurs, et il n'y avait guère de succès possible pour un opéra si Lays n'y avait un rôle. Au reste, il avait de la chaleur et savait animer un morceau de musique; ses défauts étaient ceux de son temps, car il n'y avait point en France d'école de chant à l'époque où il débuta. S'il fût venu plus tard avec son bel organe et sa connaissance de la musique, il aurait pu devenir un chanteur distingué.

CORRESPONDANCE.

A M. le Rédacteur de la *Revue musicale*.

Monsieur,

Quelques journaux ont publié que je m'étais refusé à jouer dans un bal que diverses légions de la garde nationale se proposent de donner le 11 de ce mois, au bénéfice des pauvres, dans la salle de l'Opéra. Sans discuter jusqu'à quel point il serait convenable et même possible à quelque artiste que ce soit, de se faire entendre avec ou sans orchestre, dans une réunion de ce genre, je me contenterai de faire les observations suivantes, pour toute réponse aux allégations dirigées contre moi. La salle de l'Opéra était à ma disposition dimanche prochain, pour donner un de mes concerts, et je n'ai pas hésité à la céder, pour les préparatifs du bal de la garde nationale qui doit avoir lieu le lendemain, et cet abandon est pour moi un sacrifice, ou au moins un ajournement de bénéfice de 15 à 20,000 fr.

J'ajouterai qu'à Vienne, à Berlin et dans toutes les villes où je me suis arrêté, je me suis fait un devoir de jouer pour venir au secours des infortunés. Ce n'est certes pas à Paris, où le public m'a prodigué tant de témoignages de bonté, que je suivrai une marche différente, et en conséquence je vous prie, monsieur, de vouloir bien annoncer dès à présent que le produit d'une de mes soirées dans la salle de l'Opéra sera consacré tout entier au soulagement des pauvres de cette capitale.

Agréez, etc.

NICOLO PAGANINI.

C'était une idée fort malheureuse que celle de faire exécuter par un artiste tel que Paganini un ou plusieurs morceaux dans une salle disposée pour un bal, et au milieu d'un public rassemblé pour danser. Elle n'a pu naître que dans la tête d'hommes absolument étrangers à la musique. La résolution prise par le virtuose est plus convenable sous le rapport du respect qu'il doit à son talent, et plus digne de sa philantropie.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION D'EURIANTHE,

Opéra en trois actes, paroles de M. CASTIL-BLAZE, musique de C.-M. WEBER.

Ariodant, Montano et Stéphanie, Gérard de Nevers, la Violette, Euriante, sont le même type, la même idée retournée de toutes façons, c'est-à-dire un amant auquel son rival persuade que sa maîtresse l'a trahi, et qui abandonne l'infidèle. Il n'y a rien de bien piquant dans un pareil sujet; néanmoins on s'y est obstiné parce qu'il offre quelques situations dramatiques. Au théâtre, il est fâcheux d'arriver le dernier pour exploiter une idée, fut-elle excellente d'ailleurs. Après les succès d'*Ariodant*, et surtout de *Montano*, il n'y a plus d'espoir d'exciter en France une vive curiosité pour les infortunes imaginaires de quelque *Ariodant*, de quelque *Montano* nouveau; aussi la belle *Eurianthe* et son amant, et sa perfide amie, et les fourberies du rival, n'ont-ils fait naître qu'un médiocre intérêt à la première représentation de l'ouvrage de Weber, qui a été donnée le 6 de ce mois. Quelques scènes inadmissibles sur un théâtre français avaient été retranchées par le traducteur; mais celui-ci n'a pu faire que ce qui est usé redevint neuf, ni que ce qui manque d'intérêt dans la pièce originale en acquit dans la traduction. Il a fait tout ce qui se pouvait, il n'a pu faire l'impossible.

Bien qu'*Eurianthe* ne soit pas le meilleur ouvrage de Weber, il s'y trouve plusieurs morceaux dignes de l'auteur de *Freyschütz*. M. Castil-Blaze, en a augmenté le nombre en y introduisant la délicieuse barcarolle d'*Oberon*, un joli duo et la marche originale du même opéra. Un air de M. Meyerbeer, chanté par Mme Damoreau, a jeté aussi de la variété de style dans le troisième acte. Mais on ne peut nier que le récitatif de cet ouvrage n'ait de la monotonie, que les modulations ne soient multipliées d'une manière bizarre et sans nécessité dans plusieurs morceaux, que la plupart des phrases ne manquent de liaison et de rapport; enfin que les cris n'y tiennent trop souvent la place de la mélodie. Le génie de Weber se fait remarquer dans un joli duo chanté par Mmes Dabadie et Damoreau, dans deux chœurs et dans quelques passages isolés; mais le duo chanté par madame Dabadie et son mari, l'air de Nourrit, celui de Dabadie, me paraissent être des erreurs du compositeur. Il paraît, au reste, qu'on en a porté le même jugement en Allemagne, car *Eurianthe* n'y eut pas de succès dans la nouveauté.

Les acteurs, les choristes et les musiciens de l'Opéra ont fait un miracle d'activité en apprenant une musique difficile et peu mélodique en moins d'un mois; mais l'exécution se ressent de cette promptitude; elle manque en général d'ensemble et de fini. Mme Damoreau est toujours d'un rare talent, et elle s'est fait justement applaudir dans plusieurs morceaux; toutefois, il m'a semblé qu'elle n'est pas encore bien rétablie de la longue indisposition qui l'a tenue éloignée de la scène. Quelques traits de vocalisation n'ont point offert ce modèle de pureté qu'on admirait auparavant. Au reste, le rôle d'*Eurianthe* convient peu à la nature de son talent, il y faut une certaine force dramatique qui n'est point en elle; le genre gracieux et léger est le seul qui lui convienne.

Mme Dabadie est toujours bien placée dans les choses qui demandent de l'énergie; aussi s'est-elle bien acquittée de sa tâche dans *Eurianthe*, bien que son rôle soit peu propre à faire briller le talent d'une cantatrice. Dabadie s'est aussi distingué dans le rôle de..... ma foi, le nom m'échappe; mais peu importe; l'objet important est de constater le succès de l'acteur.

A l'exception d'une sorte de romance dont l'instrumentation est ravissante, et d'un petit nombre de traits épars, la musique d'*Eurianthe* est peu favorable au talent de Nourrit: il a tiré de son rôle tout le parti possible.

Les chœurs ont manqué d'aplomb et de justesse en plus d'un endroit; ce qu'il ne faut attribuer qu'à la précipitation des études. Toutefois, il ne faudrait pas recom-

mencer souvent une pareille épreuve; la belle exécution de l'opéra se perdrait bientôt.

L'orchestre m'a paru exécuter plusieurs choses avec négligence; ce qui, au reste, peut se concevoir facilement après tant de fatigues causées par les répétitions de l'ouvrage et des concerts de Paganini. Je conseille au premier cor qui accompagne la barcarole chantée par Mme Dabadie de ne point changer ce qui a été écrit par Weber, car ce qu'il y substitue gâte le caractère de cette jolie composition. Le trait est difficile, je le sais, mais il est exécutable.

FÉTIS.

THÉATRE ITALIEN.

Rentrée de LABLACHE et de DAVID dans LA GAZZA LADRA. — Début de Mme VESPERMANN dans TANCREDI.

Lablache et David sont rentrés au Théâtre Italien après une absence de deux mois, absence qui avait influé considérablement sur l'empressement du public, et partant sur les recettes. Le premier de ces deux chanteurs, surtout, a imprimé un tel cachet de supériorité sur tous les rôles dans lesquels il s'est montré, qu'il les a rendus inabordables pour tout autre.

La représentation de la *Gazza Ladra* dans laquelle ils ont reparu mardi dernier a été vraiment éblouissante. Comment dire tout ce que cette exécution a eu de merveilleux! Mme Malibran a été sublime, et comme cantatrice, et comme tragédienne. Elle a eu dans la voix, de ces accens qui vous serrent le cœur : au second acte surtout c'étaient des élans de génie à la tuer sur le coup. Dans le duo avec le *Podestà*, celui avec *Gianetto* et la grande scène du jugement, quelle passion, quel entraînement!

Mais aussi comme Lablache entraîne! où trouver une meilleure figure de *Podestà?* plus important et plus luxurieux? quelle admirable voix et quel aplomb musical! c'est une sûreté, une exactitude dans l'exécution de tout ce que fait ce grand chanteur, que l'on a peine à comprendre lorsqu'il semble qu'il soit tout entier absorbé par le jeu de la scène.

David s'est montré grand chanteur dans tout le cours de la représentation. Il a été brûlant de verve dans le duo de la prison. Zucchelli était en voix et a supérieurement chanté le rôle de *Fernando*.

Les chœurs ont seuls apporté quelques taches à cette représentation, qui a été l'une des plus parfaites que nous ayons entendues.

— Mme Vespermann, cantatrice attachée à la cour de Bavière, et élève de Winter, vient de remplacer Mme Méric-Lalande dans *Tancredi*, et y a été bien accueillie du public, quoiqu'il fût évident que la crainte avait paralysé une partie de ses moyens. Sa voix, qui est un *soprano sfogato*, a de l'étendue, car elle monte avec facilité jusqu'au contre *ré*, et ne manque ni de douceur, ni de force. Quelquefois, elle la jette avec trop d'éclat au milieu d'un trait *piano;* mais, en général, elle montre dans son chant le résultat d'une bonne éducation musicale et d'un sentiment d'expression très profond. Assez faible dans sa cavatine, elle s'est relevée dans le premier duo avec Mme Malibran, et surtout dans le finale du premier acte; elle a fait des choses de très bon goût et avec une facilité qui est d'un bon augure pour la suite de ses débuts. Il y a eu un peu de timidité dans la manière dont elle a chanté son air du deuxième acte; mais dans le fameux duo, *Lasciami*, elle a secondé à merveille Mme Malibran et a mérité les applaudissemens du public. En résumé, Mme Vespermann est une cantatrice fort distinguée à laquelle il ne manque qu'un peu plus de confiance dans son talent et l'habitude de chanter à Paris. Je crois aussi que sa santé a été pour quelque chose dans les endroits faibles de son chant; car sa respiration est courte dans les momens d'agitation. Sa justesse d'intonation est parfaite.

Mme Malibran est toujours admirable dans le rôle de *Tancredi;* elle lui donne une couleur à la fois mélancolique et passionnée qui la distingue essentiellement des cantatrices les plus habiles. Elle a été parfaite dans presque tous les morceaux, autant sous le rapport du chant que sous celui de l'intelligence de la scène et du jeu de physionomie.

Il est juste de dire que Bordogni a chanté avec beaucoup de verve et de goût le duo du second acte avec Mme Malibran. Il a dit surtout, avec un rare bonheur, la deuxième reprise de la phrase : *Il vivo lampo*. Le public lui a témoigné sa satisfaction lorsqu'il a reparu sur la scène.

SOIRÉE MUSICALE,

Donnée par M. STEPHEN, dans les salons de M. PAPE.

(5 avril.)

Je me suis surpris quelquefois applaudissant, dans certains salons, des talens que j'étais tout émerveillé d'y rencontrer et qui pourtant n'étaient que des talens d'amateurs; mais d'amateurs artistes, qui ont de belles voix qu'ils savent bien poser, qui vocalisent nettement et qui sentent vivement : ceux-ci malheureusement sont les plus rares. Ce sont de vrais trésors enfouis, des perles dans la mer. Il faut les découvrir; car il n'est donné qu'à un petit nombre d'élus de les approcher.

En voyant sur le programme du concert dont je vais parler, le nom de M. Stéphen, je me suis rappelé que sous ce même nom j'avais entendu jadis, en petit comité, un jeune homme qui possédait une belle voix de basse et une excellente manière de chanter. Et en effet, c'est bien mon jeune homme que j'ai retrouvé : d'amateur-artiste, il s'est fait artiste-amateur, tant mieux pour le public. M. Stéphen a chanté deux duos, l'un de *Guillaume Tell* et un autre de *Sémiramide*, puis un air de Pacini et le quatuor de *La Donna del Lago;* et dans tous ces morceaux il a fait remarquer de précieuses qualités. A un timbre de voix agréable et sonore, M. Stéphen joint une grande facilité d'exécution et beaucoup de sûreté dans l'intonation. Le seul reproche que j'aie à lui faire est de ne point assez animer la plupart de ses morceaux; je l'engage à perfectionner cette partie de son talent, et je lui prédis de brillans succès.

J'ai déjà dit ce que je pense du talent de Mme Raimbaux; il ne me reste qu'à confirmer aujourd'hui l'opinion que j'en ai conçue. Et d'abord je louerai le ciel et M. Garcia de nous donner une cantatrice de concert d'un talent de premier ordre; car j'ai déjà dit, je crois, que Mme Raimbaux est élève de ce grand chanteur : elle s'est emparée d'une place vide en musique, et je la crois capable plus que tout autre de la bien remplir. Toutes les célébrités chantantes brillent au théâtre, c'est Mme Raimbaux qui la première s'abstient des succès de la scène. M. Boulanger et Mme Boulanger-Kunzé ont chanté le duo de *Guillaume Tell.*

J'aime M. Urhan et son alto, parce que tous deux forment un individu complet et d'une physionomie à part: je ne concevrais pas M. Urhan sans son alto, comme je ne comprends pas l'alto sans M. Urhan. Je n'ai donc pas besoin d'ajouter que cet habile artiste a fait le plus grand plaisir. M. Dorus a très bien joué de la flûte; avec des études sérieuses, il doit acquérir un beau talent. Quant à Mme Becquié, qui a joué du piano, je lui conseille de se donner moins de mouvement: il n'y a pas de plaisir possible lorsqu'il semble qu'un artiste s'acquitte d'une tâche pénible.

M. Panseron a terminé la soirée par quelques-unes de ses jolies Romances que M. Brod a accompagnées de son hautbois.

L'assemblée était nombreuse.

— Les tout petits artistes du nom de Koëlla dont nous avons parlé dans l'un des derniers numéros de la *Revue musicale*, ont donné le 1er de ce mois un concert dans la salle du Gymnase. Ils ont exécuté plusieurs quatuors et chanté quelques airs suisses à quatre parties sans accompagnement. On n'a pas droit de se montrer bien exigeant avec des symphonistes dont l'aîné n'a que onze ans et dont le plus jeune n'en a pas plus de huit. Il est intéressant de voir cette petite famille avec son aplomb musical et sa gravité toute comique, exécuter tant *juste* que *faux*, mais tout d'une haleine, des morceaux difficiles. Nous sommes fâchés de dire qu'il y avait fort peu de monde à ce concert.

— MM. Bohrer frères donneront le dimanche 17 avril à deux heures, leur quatrième et dernière séance musicale, dans les salons de M. Papa, rue de Valois. Les amateurs de bonne musique regretteront que MM. Bohrer ne prolongent pas davantage leurs intéressantes matinées. On trouve des billets d'entrée chez MM. Schlesinger et Pleyel, éditeurs de musique.

— Le sixième concert du Conservatoire sera donné dimanche 10 avril. Le programme est composé comme il suit :

1° Symphonie de M. Onslow.

2° Air de Mercadante chanté par Mme Mori Gosselin.

3° Morceau sur l'orgue expressif composé et exécuté par Mme Louise de...., professeur d'harmonie au Conservatoire.

4° Duo d'*Armide*, de Gluck, (*Esprit de haine et de rage*) chanté par M. et Mme Dabadie.

5° Solo de violoncelle, par Romberg, exécuté par M. Chevillard.

6° Grand final de *Fidelio*, de Beethoven; les solos seront exécutés par MM. Dabadie, Al. Dupont, Prévost, Wartel, et Mmes Dorus et Falcon.

7° Ouverture du *Roi Étienne*, par Beethoven.

— La clôture momentanée de l'Opéra-Comique a eu lieu jeudi dernier, et selon toute apparence, elle se prolongera quinze jours environ. Ce temps sera employé à faire dans l'intérieur de la salle des travaux tendans à la rendre moins défavorable à la musique; les combinaisons acoustiques ayant été mal calculées dans la précédente construction. Un concours est ouvert pour améliorer l'orchestre et les chœurs qui étaient tombés dans un état complet de désorganisation.

— Deux concerts ont été donnés à l'Opéra dans le courant de la semaine sainte. L'un a eu lieu le vendredi 1er avril, et l'autre le dimanche 3. Dans le premier, Paganini a rejoué son concerto avec accompagnement de clochette. Il a été merveilleux comme de coutume : toujours même prodige, même miracle, toujours Paganini enfin. Quelle profonde mélancolie dans ses variations sur la quatrième cordé! Jamais peut-être il n'avait arraché tant de l'armes. L'ouverture d'*Obéron* et celle de *Fidelio* ont été exécutées à ce concert. A propos de l'ouverture de *Fidelio*, j'ai entendu dire

derrière moi, à l'orchestre de l'opéra, que c'était de la *vieille* musique. De la vieille musique, celle de Beethoven ! il y a de quoi pouffer de rire. Et ces gens-là étaient allés entendre Paganini ? C'était bien la peine, ils ne l'auront pas compris. Ils n'auront vu qu'un homme avec un violon et un archet.

Le grand artiste a exécuté un concerto de Kreutzer à la seconde soirée ainsi que la *danse des sorcières*, dans laquelle il a été aussi prodigieux que jamais.

— Mlle Leonarka Neuman, de Varsovie, violoniste célèbre, âgée de onze ans, donnera dimanche, 10 avril, à deux heures, un grand concert vocal et instrumental, rue Taitbout, n° 9.

Cette jeune personne, intéressante à tous égards, seul soutien d'une nombreuse famille, consacre le tiers du produit de ce concert à soulager les Polonais ses compatriotes. Elle a obtenu les plus grands succès à Vienne et à Berlin : elle espère n'être pas moins favorablement accueillie en France.

De hautes notabilités et des amis de l'humanité et de l'indépendance polonaise se sont empressés de prendre des billets, dont le prix est de 6 francs.

On se les procure chez MM. Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97; Romagnesi, rue Vivienne, n° 21; Cassin, agent général du comité polonais, rue Taranne, n° 12; et au bureau, rue Taitbout, n° 9.

Publications instrumentales.

Collection complète des Œuvres composées pour le piano par Ch.-M. de Weber, 6me et 7me livraisons; Paris, Maurice Schlesinger, éditeur de musique, rue de Richelieu, n° 97.

Nonobstant les circonstances défavorables au commerce et à la culture des arts, l'éditeur de cette collection continue courageusement ses entreprises des œuvres de Beethoven et de Weber. On ne peut que le féliciter d'une persévérance dont les amis de l'art musical recueillent les fruits. Il y a long-temps que les compositions de Beethoven pour le piano excitent l'admiration des connaisseurs; sous ce rapport, Weber est moins connu en France, où l'on croit généralement que ce musicien distingué n'a transmis d'autres gages de son talent à la postérité que ses derniers opéras. Cette opinion est une erreur. Bien que la musique de piano de ce compositeur ne soit pas à la hauteur des inspirations de *Freyschütz*, d'*Eurianthe* et d'*Oberon*, elle est cependant digne de beaucoup d'intérêt; on y distingue les premières traces de ce génie indépendant qui, dans les dernières années, brilla du plus vif éclat.

La sixième livraison se compose de plusieurs morceaux à quatre mains, particulièrement de celui qui est célèbre en Allemagne, sous le titre d'*Invitation à la valse*. Il y a une idée originale dans le début modéré de ce morceau et dans cette gradation de rapidité à mesure que les accens deviennent plus tendres et plus modérés. Les mélodies sont gracieuses et pénétrantes, l'harmonie pure, les effets neufs; quant au morceau qui est indiqué sous le titre de divertissement, il n'a point été composé originairement pour être exécuté sur le piano, Weber l'a tiré d'un quatuor pour piano, violon et violoncelle, qui sera inséré dans la neuvième livraison de la collection publiée par M. Schlesinger; il est préférable dans sa forme primitive.

La septième livraison est d'un plus grand intérêt que la sixième, parce qu'elle contient un concerto de piano (en *mi* bémol) qu'on peut classer parmi les bonnes compositions du genre. Lorsque Weber l'écrivit, il était déjà dans la force de son talent. L'orchestre y est instrumenté avec cette connaissance approfondie des effets qui s'est fait remarquer dans les partitions de *Freyschütz* et d'*Oberon*. Par une singularité qu'il est difficile d'expliquer, ce concerto n'est connu en France, et même en Allemagne, que d'un petit nombre d'amateurs.

Dans la collection de M. Schlesinger, on trouve à la suite de ce concerto un morceau également accompagné de l'orchestre, quoiqu'il soit désigné sous le titre de *Morceau de salon*. Sans être bien neuves, les idées en sont jolies, et remplies de mélodies gracieuses.

Les huitième et neuvième livraisons contiendront aussi plusieurs compositions intéressantes de l'auteur de *Robin des Bois*.

Bulletin d'Annonces.

Publications nouvelles faites par Pacini, éditeur des opéras de *Rossini*, *Paganini*, *Beethoven*, boulevard Italien, n. 11.

Ciel che parli, scena e duetto per soprano e cont° nell' opera G. Crociati in Tolemaide, del maestro Pacini. — 6 fr.

Rondo original et variations faciles sur une valse viennoise. Op. 17. 4 fr. 50 c.

Nouveau recueil de galopes hongroises pour piano, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*. — 3 fr. 75 c.

Nouveau quadrille sur les airs de Pompeja pour piano, avec flûte ou violon, *ad libitum*. — 3 fr. 75 c.

Vingt-quatre études pour le piano, dédiées à son altesse royale Marie d'Orléans, par J. Zimmerman, op. 21; 1re livraison. — 12 fr.

Recueil de valses, dédié à M. Massimino, par Pensotti. — 4 fr. 50 c.

A Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Ve ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 11.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 16 AVRIL 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

A dater du 15 avril, les bureaux de la *Revue musicale* sont réunis à ceux de l'*Agence générale de la musique*, dirigée par M. Édouard FÉTIS, rue du Helder, n° 13, où il faut s'adresser désormais pour toute demande d'abonnemens ou réclamations. Les bureaux sont ouverts de 9 heures du matin à 5 heures du soir. Le directeur de l'Agence est visible personnellement d'une heure à quatre.

BIOGRAPHIE.

DIBDIN (Charles), comédien, compositeur, poète et prosateur, est fils d'un orfèvre de Southampton. L'époque de sa naissance n'est pas exactement connue; mais dans un de ses ouvrages, il dit qu'il était enfant de chœur en 1757. Quelque temps après, il fut attaché au chœur de la cathédrale de Winchester, et y reçut des leçons de musique et de plain-chant de M. Fussel, organiste de l'église; mais c'est, disait-il, à l'étude des ouvrages de Corelli et des écrits théoriques de Rameau qu'il devait ses connaissances en composition. Au commencement de sa carrière musicale, il se présenta comme candidat pour la place d'organiste de Waltham, dans le Hampshire; mais il fut écarté à cause de son extrême jeunesse. Bientôt après, il se rendit à Londres: il y était depuis peu, et avait à peine seize ans lorsqu'il fut engagé comme chanteur au théâtre de Covent-Garden. Les rôles qui lui furent confiés étaient peu importans et le firent peu connaître, jusqu'à ce que la manière dont il joua celui de Ralph, dans *the Maid of the Mill* (la Fille du Moulin), fixa sur lui l'attention du public. Dans la saison de 1762 à 1763, il fit représenter à Covent-Garden la pastorale intitulée *the Shepherd's artifice* (l'Artifice du Berger), dont il avait fait la musique, et qui fut accueillie favorablement.

Environ cinq ans après, M. Dibdin composa l'ouverture, le 1er chœur, les *finali* du premier et second acte, et trois airs de la farce intitulée *Love in a city* (l'Amour dans une ville), qui fut suivie de *Damon and Phillida* (Damon et Phillis), opéra-comique, *the Ephesian matron* (la matrone d'Éphèse), et de *Lionel and Clarissa* (Lionel et Clarisse), tous faits en société.

Engagé comme compositeur au théâtre de Drury-Lane, sous la direction de Garrick, il donna une preuve de son talent musical dans l'intermède de Padlock, qui fut représenté pour la première fois en 1768, et où il joua le rôle de Mungo avec un grand succès. Il composa ensuite la musique de différentes pièces pour le même théâtre, mais les noms en sont presque entièrement oubliés. Celle du *Jubilé* est la plus connue, car elle fut représentée quatre-vingt-treize fois dans une saison, et elle a été reprise souvent depuis.

Les ouvrages que fit ensuite M. Dibdin furent écrits et composés par lui seul. Les plus célèbres sont *the Waterman* (le Batelier), *the Quaker* (le Quaker), *the Desertor* (le Déserteur), traduit du français, et *Liberty Hall* (le Palais de la Liberté). Plusieurs airs de ces opéras, principalement de *Liberty-Hall*, sont devenus populaires.

Le terme de son engagement pour Drury-Lane étant expiré, et quelques différens s'étant élevés entre lui et Garrick, il résolut de se rendre indépendant des directeurs de spectacles, et se hasarda à établir à Exeter-Change une nouvelle espèce d'amusement, consistant en marionnettes musicales, qu'il annonça sous le nom de *the Comic Mirror* (le Miroir Comique) Ces marionnettes représentaient des caractères connus, et quelquefois faisaient allusion à des personnages politiques. Il écri-

vit aussi pour le théâtre de Sadler's-Wells une grande quantité de bagatelles, et à l'ouverture du théâtre appelé *le Cirque royal*, il eut un engagement comme directeur et compositeur. Cela ne dura toutefois qu'une saison; quelques difficultés étant survenues, la société fut dissoute, et Dibdin ne retira qu'une perte assez considérable de ses efforts.

Dans l'année 1788, il publia un livre intitulé *A musical tour through England* (Voyage musical en Angleterre), Londres, in-12, dans lequel il donne des renseignemens assez curieux sur l'état de la musique dans ce royaume.

Peu de temps après, il fit des préparatifs pour un voyage aux Indes-Orientales, et s'embarqua en effet; mais un temps défavorable ayant obligé le vaisseau à jeter l'ancre à Torbay, il changea de résolution, et retourna à Londres. Il composa alors pour une réunion, dans King-Street, l'intermède *the Whim of the moment* (le Caprice du moment), qu'il exécuta seul. Le succès de cet intermède peut se concevoir quand on sait qu'il a été vendu en peu de temps dix-sept mille exemplaires du seul air *Poor Jack* (Pauvre Jacques), qu'on a aussi chanté en France à cette époque. En 1790, il prit à bail le local appartenant à la société Polygraphique, et y éleva un théâtre, sur lequel il fit représenter, 1° *Private theatricals* (les Secrets du théâtre); 2° *the Quizzes* (les Mauvais Plaisans); 3° *Castles in the air* (les Châteaux en l'air); 4° *Great News* (les Grandes Nouvelles); 5° *Christmas Gambols* (les gambades de Noël).

Sa réputation était si bien établie, qu'il résolut d'ouvrir un nouveau théâtre à Leycester-Place, qu'il nomma *Sans-Souci*, et où il donna dix opéras-comiques. Après avoir travaillé pendant quarante-deux ans pour les divers théâtres de Londres, il s'est retiré vers 1804. Le nombre de pièces sur lesquelles il a mis de la musique s'élève à près de quatre-vingt-dix, qui contiennent plus de neuf cents airs sur la coupe anglaise, outre les morceaux d'ensemble. Il a aussi composé quelques œuvres de sonates de piano et d'autre musique instrumentale. Comme prosateur, il a publié un assez grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels on remarque une histoire de la scène anglaise (*History of the stage*), Londres, 1795, et les mémoires de sa vie, Londres, 1802.

THÉATRE ALLEMAND.

J'aime la *conscience* dans les arts, parce que la conscience, c'est l'art lui-même; mais fi du *métier!* c'est une hideuse lèpre. Je hais le métier comme un juron dans une jolie bouche de femme, ou comme une attaque de trompettes manquée. Il y a de l'art dans Beethoven, parce qu'il y a de la conscience; c'est la conscience personnifiée, la conscience en chair et en os, avec d'immenses facultés et une intelligence supérieure. Il y avait de la conscience dans une représentation de *Fidelio*, avec Mme Schrœder et Haitzinger. Il y en a dans une ode de Victor Hugo, ou bien dans une esquisse de Lacroix.

Le métier, il est à l'Opéra-Comique, dans une partition de M..., et chez la plupart des exécutans. Il est aussi chez des faiseurs de contredanses, comme dans un tableau de Dubuffe, ou dans un poème de M. B...

Ce n'est pas avec du métier qu'on a fait *le Messie*, *la Création*, la symphonie en *ut* mineur, ou *Don Juan*. Bach, Baëndel, Palestrina, Mozart, n'étaient pas des gens de métier, ils avaient de la conscience.

Pour une œuvre de génie, il faut des chanteurs ou des exécutans consciencieux. C'est là ce que nous avons trouvé, en partie du moins, aux représentations du théâtre allemand.

La première fois que les chanteurs allemands sont venus à Paris, ils avaient bien des préventions à vaincre; bien des obstacles devaient entraver leurs essais. D'abord c'était presque chose convenue que pour des oreilles parisiennes, une musique, quelque admirable qu'elle fût, semblerait grotesque sous des paroles allemandes. Les dandys de la capitale, bien convaincus du ridicule d'une pareille tentative, se promettaient d'avance de faire mille plaisanteries; mais aux premières mesures de l'introduction de *Freyschütz*, toutes les préventions tombèrent d'elles-mêmes, et l'énergie de l'exécution ramena les plus défavorablement disposés.

L'exécution était loin d'être parfaite aux premières représentations de la troupe allemande, Haitzinger et les chœurs étaient ce qu'il y avait de plus remarquable; le premier par sa belle voix de ténor et sa chaleur entraînante, et les choristes par une rare énergie. Mme Fischer, bien qu'elle fût une cantatrice agréable, n'avait pas les moyens suffisans pour soutenir à elle seule tout le poids d'un répertoire fatigant. Un second soprano manquait, et l'on n'avait pas de basses; cependant malgré ces taches dans l'exécution, et l'absence de moyens matériels, malgré le désavantage d'un orchestre médiocre, les artistes étrangers n'en obtinrent pas moins de brillans succès; *Freyschütz*, et surtout *Fidelio*, furent applaudis avec transport.

L'année suivante, de notables améliorations eurent lieu dans la composition de la troupe chantante du directeur allemand. Haitzinger, Mme Fischer et les choristes revinrent; mais Mme Schrœder vint aussi, et donna une physionomie nouvelle à tous les opéras dans

lesquels elle se montra. On n'a pas oublié le délire qu'elle excita dans la sublime partition de Beethoven; Mme Schrœder et *Fidelio* sont encore dans toutes les mémoires, ce sont deux chefs-d'œuvre inséparables. Mme Roland chantait fort agréablement des rôles moins importans; l'exécution enfin était plus parfaite. Les basses manquaient cependant encore, et Woltereckt, qu'on avait pompeusement annoncé, perdit sa voix en route, et fit un *fiasco* complet.

A quoi attribuer ces succès et l'enthousiasme qui accueillit les chefs-d'œuvre de Weber et de Beethoven, si ce n'est à leur consciencieuse exécution? Les chanteurs allemands n'ont pas fait du métier; voilà leur secret. Et puis, ils ont tous une organisation musicale, ou plutôt une habitude de la musique qui date de l'enfance, et que nous n'avons pas en France. L'œuvre du compositeur est une chose sacrée pour eux; ils rougiraient d'apporter dans l'exécution une molle insouciance.

Voilà les qualités qui les distinguent de la plupart des artistes de notre nation. En Allemagne, les chanteurs sont faits pour la musique; en Italie et en France, la musique est faite pour les chanteurs. Les Allemands ont plus que les autres nations une haute idée de l'art en lui-même, ce n'est pas chez eux un objet de spéculation, de *métier*, c'est œuvre de conviction, de *conscience*.

Telles furent les causes de succès de la troupe allemande; et il ne faut pas s'y tromper, si les artistes français veulent réussir, ce n'est que par de semblables moyens qu'ils peuvent l'espérer. On a moins le goût des frivolités aujourd'hui: les arts, comme toute autre chose, sont pris au sérieux; on veut de la conviction dans leur pratique, comme on veut de la bonne foi en politique. C'est l'apparition d'une troupe d'acteurs italiens qui a changé la vieille et lourde méthode du chant français; c'est à des chanteurs allemands que nous devrons de savoir ce que c'est que la *conscience* et la bonne foi musicale.

La troupe sera plus complète cette année que les précédentes, elle se composera de MM. Haitzinger, ténor, de Carlsrhue; Vetter, *idem*, de Darmstadt; Irmer, *idem*, *idem*; Wieser, *idem*, d'Aix; Herget, *idem*, *idem*; Fischer, baryton, de Darmstadt; Genast, *idem*, de Weimar; Krebs, basse, de Vienne; Furst, *idem*, de Stutgard; Glicmann, *idem*, de Cassel. Mmes Schrœder-Devrient, de Berlin; Streit, de Weimar; Pistrich, de Stutgard; Rosner, de Cassel; Schneider, de Mayence, etc.

Les artistes que nous venons de nommer exécuteront les opéras suivans: *Eurianthe*, *Oberon*, *Freyschütz*, de Weber; *Fidelio*, de Beethoven; *le Vampire*, *le Templier et la Juive*, de Marschner; *la Fiancée du Brigand*, de Ries; *Faniska*, *Médée*, de Chérubini; *la Barbe Bleue*, de Grétry et Fischer; *Iphigénie*, de Gluck; *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *la Flûte enchantée*, *l'Enlèvement du Sérail*, de Mozart; *la Meunière*, de Paisiello; *le Barbier de Village*, de Schenk.

L'orchestre, confié aux soins de M. Girard, sera le même que celui du Théâtre-Italien.

La partie des chœurs, si importante dans les opéras allemands, a été l'objet d'un soin particulier: ils seront exécutés par d'excellens musiciens, avec la vigueur qu'on a pu remarquer les années précédentes.

Les représentations auront lieu, comme celles italiennes, les mardi, jeudi et samedi. L'ouverture se fera le 3 mai prochain.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Parmi les manuscrits qui ont été découverts dans les ruines d'Herculanum, et qui sont en ce moment l'objet des travaux des savans attachés au musée de Portici, se trouvent deux ouvrages complets sur la musique. L'un est, dit-on, historique, et paraît être antérieur à la conquête de la Grèce par les Romains; l'autre traite de la composition du chant et du rhythme. De tels objets sont dignes du plus grand intérêt, et peuvent jeter beaucoup de lumière sur une foule de choses restées jusqu'ici dans l'obscurité et livrées aux conjectures des archéologues.

Le traité de Philodème qui a été découvert dans les mêmes ruines, et qui, après avoir été déchiffré et restitué dans ses lacunes, a été publié dans le premier volume des manuscrits d'Herculanum, est de peu d'intérêt; car ce n'est qu'une sorte de satire contre les abus et les inconvéniens de la culture de la musique. S'il est digne de l'attention des érudits, c'est par les excellentes notes dont il a été enrichi par les savans antiquaires qui l'ont publié. Il n'en sera pas de même des deux ouvrages dont il s'agit, car ils sont destinés à fournir une multitude de renseignemens sur des faits ou entièrement ignorés, ou sur lesquels nous ne possédons que des notions incomplètes ou inexactes. On doit donc désirer vivement que le travail difficile et long du déroulement de ces rouleaux charbonnés soit terminé promptement, et que les copies qui en seront faites soient publiées sans retard. Nous avons lieu d'espérer, d'ailleurs, que les notes, les commentaires et les éclaircissemens de tout genre ne manqueront pas, et que les hommes éclairés qui sont chargés de ce travail ne négligeront rien pour donner à ces vénérables restes de l'antiquité toute l'utilité dont ils sont susceptibles.

— Le père Amiot, jésuite missionnaire, qui a vécu long-temps à la Chine, et qui avait traduit plusieurs livres chinois sur la musique, a envoyé en France, vers le milieu du siècle dernier, un ouvrage de sa composition sur la musique chinoise; ouvrage que l'abbé Roussier a été chargé de mettre en ordre, et qui a été publié dans la collection des mémoires des missionnaires sur les arts et les sciences des Chinois. Cet ouvrage renferme des choses utiles et curieuses; mais par une singularité qu'il serait difficile d'expliquer aujourd'hui, il n'y a donné aucune notion de la notation de la musique des Chinois, en sorte que la plupart des érudits en avaient inféré que ce peuple n'avait point de signes pour représenter les sons et leur durée. Une circonstance heureuse vient de nous fournir l'occasion de constater l'erreur où l'on est à cet égard. M. Klaproth, connu par son zèle pour les progrès de l'érudition orientale, et par des travaux estimables en ce genre, nous a communiqué un traité sur l'art de jouer du *ché*, harpe chinoise, terminé par une suite de pièces pour cet instrument, notées en caractères chinois. Nous aurions désespéré de pouvoir trouver la clef de cette notation, si, grace à la complaisance de M. Abel de Rémusat, nous n'avions eu communication de quelques cahiers de missionnaires qui n'ont point été publiés dans la grande collection, et qui existent parmi les manuscrits de la bibliothèque royale à Paris. Dans l'examen rapide que nous avons fait de ces cahiers, nous avons cru y apercevoir des renseignemens suffisans pour déchiffrer la notation chinoise et en donner une traduction en notation européenne. Nous nous proposons de donner sur tout cela, dans la *Revue musicale*, une notice qui, nous l'espérons, ne sera pas dépourvue d'intérêt.

Nouvelles de Paris.

—

SIXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Les révolutions qui se sont opérées successivement dans la musique n'ont pas eu seulement pour effet de changer les formes de cet art, ou même d'en déplacer le but; elles ont aussi modifié d'une manière sensible et les sensations du public et les opinions qu'il s'en forme. Pour se convaincre de cette vérité, il n'est pas nécessaire de remonter aux premiers temps de l'art et d'en suivre les transformations; il suffit de jeter un coup d'œil sur ce qui se passe de nos jours, et d'analyser les variations de goût que nous avons éprouvées depuis vingt-cinq ans.

Les amateurs qui ont assisté aux premiers concerts du Conservatoire se souviennent sans doute de l'enthousiasme qui se manifestait en 1805 à l'audition des grandes symphonies de Haydn, et des vives discussions qui s'élevèrent à la même époque, quand on entendit pour la première fois celles de Mozart. Des hommes très habiles, parmi lesquels je citerai Méhul, assuraient de bonne foi que Haydn avait fixé le genre, que la symphonie doit être essentiellement le développement d'une idée simple, depuis ses premiers élémens jusqu'aux combinaisons les plus riches; enfin que cet enchaînement d'idées différentes et d'une inspiration passionnée qu'on trouve dans les symphonies de Mozart, appartient plutôt au style dramatique qu'à la musique instrumentale. Les jeunes musiciens résistaient à ces doctrines et s'enthousiasmaient pour ces nouveautés toutes d'invention, et devenaient même injustes à l'égard du créateur de la symphonie; enfin le génie de Mozart l'emporta, et ceux même qui s'étaient d'abord prononcés contre lui, finirent par avouer que sans nuire au mérite de son illustre prédécesseur, il avait su se frayer une route nouvelle, et trouver des beautés inconnues.

A quelque temps de là (c'était, je crois, vers 1808) on essaya la première symphonie de Beethoven (en *ut*). Pour cette fois, il n'y eut qu'un bien petit nombre de jeunes musiciens qui osèrent se prononcer en faveur de cette *musique baroque*, comme on disait alors; et pourtant il y a loin de cette symphonie à celles que Beethoven a écrites depuis lors. Son génie n'était point encore entré franchement dans son individualité; il était encore sous l'influence de Mozart; et tout en laissant échapper des traits de lumière qui décelaient ce qu'il devait être un jour, il se modelait sur le grand homme dont il aimait passionnément les ouvrages. Cette symphonie, et la deuxième (en *ré*) du même auteur, furent les seules de Beethoven qu'on entendit en France pendant vingt ans. Insensiblement on s'y était accoutumé : le besoin de nouveauté se faisait sentir dans la musique instrumentale, parce que les opinions s'étaient modifiées par le génie de Rossini dans la musique dramatique; enfin les concerts du Conservatoire furent rétablis : on entendit toutes les symphonies de Beethoven. D'abord on fut étonné : on fit des objections, puis vint l'entraînement, puis les défauts qui avaient choqué finirent par sembler des beautés, parce qu'ils faisaient partie de la physionomie individuelle du grand artiste. Tel est l'état actuel des choses.

Quand les innovations d'un homme de génie sont adoptées par le public, quand elles sont devenues populaires, il faut considérer leur effet dans l'art comme un fait accompli. Les connaisseurs peuvent bien signaler des fautes, des erreurs graves dans des ouvrages qui ex-

citent l'enthousiasme général; mais leurs critiques ne peuvent empêcher que l'impulsion ne soit donnée, que la révolution ne soit faite; et les révolutions d'art n'admettent point de réaction. Haydn, Mozart, restent toujours de grands artistes, et leurs ouvrages d'admirables productions; mais après les hardiesses de Beethoven, il n'est plus possible de replacer la symphonie au point où ils l'avaient mise. La simplicité du plan de leurs compositions; leurs proportions si belles, si bien ordonnées; la délicieuse pureté de leur style, toutes les qualités enfin par lesquelles ils ont fondé leur éclatante renommée, ne suffisent plus aujourd'hui pour établir des renommées nouvelles. Un homme de goût peut ne pas approuver les bizarreries qui occupent une grande place dans les ouvrages de Beethoven; mais si cet homme de goût est compositeur, il ne pourra point espérer de succès pour ses ouvrages en se bornant à éviter les défauts qu'il blâme dans ceux de ce génie gigantesque; il faudra aussi, s'il veut réussir, qu'il pousse l'art en avant par quelque nouveauté grande et caractéristique; que si, dans ses hautes conceptions, il joint un goût délicat et pur à la hardiesse d'invention, il sera le Mozart de son temps, au lieu d'en être le Beethoven; mais avec ou sans défaut, c'est toujours l'homme de son temps qu'il faut être pour réussir, c'est-à-dire l'homme qui ose s'avancer sans regarder en arrière. J'ajouterai qu'il faut encore avoir égard aux circonstances. Il en est qui ne sont point favorables aux efforts d'un homme de talent: par exemple, les symphonies de Beethoven sont trop nouvelles parmi nous, et les impressions qu'elles font naître trop vives pour qu'il y ait place pour d'autres succès du même genre; il faut que ces impressions s'usent, et que le public sente le besoin de nouveauté pour qu'un artiste nouveau trouve à prendre sa place.

Ces réflexions me semblent expliquer l'espèce de froideur qui a accueilli la symphonie de M. Onslow, qui a été exécutée dimanche dernier au concert du Conservatoire. Certes, cette symphonie est l'ouvrage d'un homme de talent fort remarquable; elle est écrite à merveille; les mélodies en sont pures et gracieuses, les effets bien entendus et les détails agencés avec une rare habileté; nulle bizarrerie, point d'obscurité; on y sent enfin la main d'un artiste qui fait ce qu'il veut faire. Néanmoins, toutes ces qualités n'ont point suffi pour procurer à l'ouvrage le succès que l'auteur de tant d'excellens quintettis et quatuors avait droit d'espérer. Aimant de passion les beaux ouvrages de Haydn et de Mozart, M. Onslow a voulu se rapprocher d'eux par la régularité des proportions, par la clarté des idées, et par cette sagesse qui ne les abandonnait jamais, même dans leurs inspirations chaleureuses; mais aujourd'hui on veut autre chose dans la musique comme dans la littérature, comme dans tous les arts. C'est de la hardiesse qu'on demande, et l'on ne s'effraie pas du bizarre. On consent à ne pas comprendre une symphonie du premier coup, et l'on n'est pas fâché d'avoir une énigme à deviner, pourvu qu'au milieu de beaucoup d'obscurité il y ait de ces grands traits de lumière qui frappent au premier abord.

Le premier morceau de la symphonie de M. Onslow est remarquable surtout par la facture : on y désirerait un peu plus de nouveauté. L'*andante*, dont le rhythme du commencement rappelle peut-être un peu trop celui de la symphonie en *la* de Beethoven, est excellent; les détails en sont disposés à merveille. Le menuet et le trio sont aussi des morceaux d'une très bonne facture; la mélodie du trio est particulièrement remarquable par un ton de douce mélancolie. Le finale est un morceau de facture moins remarquable par l'originalité de son thème principal que par le talent qui règne dans ses développemens. En général, la symphonie de M. Onslow est un fort bon ouvrage; pour produire plus d'effet, il ne lui a manqué que d'être entendu quelques années plus tôt. Dans ses quintettis, M. Onslow a de l'originalité et de la hardiesse; ici, il a été plus timide, et cela se comprend, puisque cette symphonie est son premier ouvrage en ce genre. On ne peut douter que s'il continue à marcher dans la nouvelle carrière où il est entré, il n'arrive à de beaux résultats.

Le sixième concert du Conservatoire offrait plus d'une nouveauté à ses habitués, car on y a entendu pour la première fois une ouverture de Beethoven qui était annoncée sur le programme sous le titre d'*Ouverture du roi Étienne*. Je ne sais ce que c'est que le roi Étienne dont il s'agit, mais je regrette que Beethoven ait fait pour lui une ouverture qui n'est pas trop bonne, et qui paraît être un ouvrage de sa jeunesse. L'enthousiasme que le public manifeste d'ordinaire pour les productions de ce grand artiste n'a pas trouvé dans celle-ci la moindre occasion de se montrer. Les directeurs des concerts du Conservatoire ont eu raison de satisfaire la curiosité des amateurs de musique en leur faisant entendre un ouvrage inconnu de Beethoven; mais je pense qu'ils feront bien de ne pas le faire redire.

Gluck a encore triomphé de la mode dans ce concert : son duo d'Armide, *Esprit de haine et de rage*, chanté avec beaucoup de verve et d'accent par M. et Mme Dabadie, a fait naître la plus vive émotion dans l'auditoire. Redemandé à grands cris, il a produit le même effet à la deuxième audition. Que d'énergie dans cette sublime composition! quelles grandes proportions! quels ac-

cens! quel orchestre! Voilà de ces ouvrages faits avec le cœur et la philosophie de l'art, qui ne vieilliront jamais, parce qu'ils sont vrais, parce qu'on n'y a point sacrifié aux fantaisies d'époque ni à de vains ornemens. Qu'ils sont en petit nombre ces ouvrages des arts qui peuvent rester plus ou moins long-temps oubliés sans rien perdre de leur beauté, et qui frappent si vivement l'imagination quand ils reparaissent de nouveau! J'ignore si l'opéra d'*Armide* entier obtiendrait à la représentation un succès semblable à celui qu'a eu le duo dont je viens de parler; mais je suis certain qu'il serait facile à un homme habile d'assurer ce succès en faisant disparaître de la partition de Gluck quelques airs parasites dont les formes sont moins heureuses, et en conservant tout ce qui porte le cachet du génie de ce grand homme.

Le finale de *Fidelio* a été redit dans ce concert, et n'a pas été plus heureux que la première fois sous le rapport de l'exécution. Ni Mlle Dorus, ni Mlle Falcon, ni Alexis Dupont, ni Prévost ne comprennent cette musique. Ils la disent avec une mollesse désespérante; rien d'articulé, rien d'accentué ne se fait sentir; tout se confond, tout est terne est froid. Les chœurs ne sont pas mieux rendus que les solos, et les voix ne se tiennent point avec l'orchestre. Qu'il y a loin d'une pareille exécution à celle que nous avons entendue au théâtre allemand! Où sont Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient? où sont ces choristes si passionnés de musique qui nous ont fait admirer la belle composition de Beethoven? Pourquoi dans ce morceau le Conservatoire n'est-il plus lui-même? pourquoi ne montre-t-il pas sa supériorité accoutumée? voilà ce qui me paraît inexplicable.

Mlle Mori a chanté l'air *se m'abandoni* sans y produire grand effet, quoique les accens de sa voix de contr'alto soient très favorables à cet air. Il faudrait peu d'efforts à Mlle Mori pour se faire applaudir justement; mais je ne sais quelle mollesse est toujours empreinte dans son chant; cette mollesse est telle que son intonation même n'est jamais parfaitement juste: on y trouve toujours quelque chose au-dessous du ton.

Mme de ***, qui s'est fait entendre sur l'orgue expressif de M. Grenié dans un morceau de sa composition accompagné de l'orchestre, a beaucoup de talent. Sa musique est jolie, quoique peut-être elle n'ait pas toute la gravité du style de l'orgue. Son morceau a été écouté avec beaucoup de plaisir et a été vivement applaudi.

M. Chevillard est un jeune violoncelliste qui a de l'intelligence et du goût: il a mérité les applaudissemens de l'auditoire en plusieurs endroits du solo de Romberg qu'il a exécuté. S'il travaille avec persévérance, il deviendra un de nos artistes les plus distingués.

— M. Schmidt, guitariste allemand, qui faisait partie de la troupe de chanteurs styriens qui se sont fait entendre à Paris l'hiver dernier, donnera lundi 18 un concert dans les salons de M. Dietz. On peut se procurer des billets chez les principaux marchands de musique.

— L'Administration de l'Opéra désirant augmenter le nombre des choristes, prévient les personnes qui désireraient en faire partie, qu'un concours sera ouvert très prochainement pour des places de second dessus, premier et second ténor, première et seconde basse-taille.

On peut, dès à présent, s'inscrire au secrétariat de l'Opéra.

— Mme Raimbaux, dont on a depuis peu applaudi le beau talent dans quelques concerts, est partie pour Londres où elle doit passer la saison.

— On attend le célèbre pianiste Hummel, qui vient passer quelques jours à Paris, et de là se rendre en Angleterre.

— MM. Bohrer frères donneront demain dimanche leur dernière séance musicale. Le programme est de nature à exciter l'intérêt des amateurs de musique. Le voici: première partie; 1° grand trio de Beethoven (en *mi* bémol) pour piano, violon, et violoncelle, exécuté par Mme Bohrer et MM. Bohrer; 2° grand air de C. M. Weber, chanté par Mlle Dulken; 3° grand quatuor de Beethoven (en *ut* dieze, mineur), exécuté par MM. Bohrer frères, Tilman et Urhan. Deuxième partie: 4° romances écossaises de Beethoven pour le chant, avec accompagnement de piano, violon et violoncelle, exécutées par Mlle Dulken, Mme et MM. Bohrer; 5° duo, introduction et air varié pour violon et violoncelle, sans accompagnement, exécutés par MM. Bohrer frères; 6° les adieux de Raoul de Coucy, divertissement sur la romance favorite de Blangini pour chant, piano, violon et violoncelle, composé par Moschelès et Mayseder et exécuté par Mlle Dulken, Mme Max Bohrer et MM. Bohrer.

— Le neuvième concert de Paganini, qui a été donné le 15 à l'Opéra, offrait un nouvel attrait à la curiosité des musiciens, car le virtuose a exécuté un concerto en *mi* majeur, une sonate sur un thème *appassionato*, et les variations sur le duo de Don Juan, *La ci darem la mano*, morceaux qui n'avaient point encore été entendus à Paris. Néanmoins il y avait moins de monde à ce concert qu'aux précédens.

Le concerto en *mi*, sous le rapport de la composition, nous paraît moins satisfaisant que les trois autres de Paganini que nous connaissons; on n'y trouve pas autant

de verve; les mélodies en sont moins nouvelles; l'effet général est moins piquant. Dans son exécution, Paganini semblait être aussi moins bien disposé que de coutume; aussi le public n'a-t-il pas montré le même enthousiasme.

Il n'en a pas été de même de la sonate; là, l'artiste célèbre a repris tous ses avantages. Il y a vraiment de la passion et dans la caractère du morceau et dans la manière de le rendre. L'introduction, particulièrement, a produit une vive impression sur l'auditoire. Dans ce genre de morceau, Paganini n'est pas seulement un grand violoniste; il est aussi un chanteur habile.

Les variations sur le thème *La ci darem la mano* sont écrites dans un système différent des autres airs variés que nous avions entendus dans les concerts précédens. Les effets de sons harmoniques, de double corde, de sons pincés y sont beaucoup moins multipliés, et l'artiste semble s'y être proposé principalement de faire preuve de la plus grande vélocité d'archet et de doigté. La froideur que le public avait manifestée au commencement de la soirée s'est dissipée aux deux autres morceaux et a fait place aux témoignages de la plus vive admiration. Paganini, qui lui-même avait paru mécontent d'abord, s'est remis ensuite et a repris confiance en lui-même.

Le départ du virtuose pour Londres est, dit-on, fixé pour le 25 de ce mois; il est du moins certain qu'il a contracté avec M. Laporte, directeur de l'Opéra italien de cette ville, l'engagement d'y être rendu avant la fin d'avril. Il y passera vraisemblablement les mois de mai, juin et juillet; ensuite il voyagera en Ecosse et en Irlande. Il paraît certain qu'il reviendra à Paris au commencement de l'hiver, et qu'après s'y être fait entendre dans plusieurs concerts, il parcourra les départemens, la Belgique et la Hollande avant de se rendre en Russie.

— La continuation des débuts de Mme Vespermann a eu lieu jeudi dernier dans *Matilde de Sabran;* les mêmes qualités, les mêmes défauts que nous avions signalés dans le compte rendu de la représentation de *Tancrède*, se sont reproduits dans cette pièce. Mme Vespermann possède une voix étendue et beaucoup de justesse dans l'intonation; mais elle ne se défend point assez des éclats de voix qu'elle jette quelquefois au milieu des mélodies les plus douces; sa phrase est trop souvent interrompue par des reprises de respiration, enfin sa vocalisation n'est pas toujours correcte. On reconnaît dans sa manière d'exprimer une bonne éducation musicale, une conviction allemande qui influe d'une manière heureuse sur l'effet de la musique; mais on désirerait quelquefois plus de charme dans l'accent de la voix.

Le rôle de Matilde est généralement écrit très haut; il convient sous ce rapport à la voix de Mme Vespermann. La première partie de l'ouvrage exige de la légèreté, ce n'est pas celle où cette cantatrice brille le plus; Mlle Sontag y a laissé des souvenirs ineffaçables qui rendent difficile l'abord de ce rôle à toute autre *prima donna;* mais la deuxième partie du rôle, qui est d'un style plus expressif et plus dramatique, est plus favorable aux moyens de Mme Vespermann. Elle y a introduit un air qui n'appartient pas à l'ouvrage, et qu'on dit avoir été composé expressément pour elle par Rossini; nous avons peine à croire que cet air soit nouvellement composé, car il est écrit avec une négligence qui n'est pas dans la manière actuelle du compositeur.

Lundi prochain, *Don Juan* sera joué au bénéfice de Zuchelli. Cette représentation n'offrirait que peu d'intérêt si Lablache ne s'y était chargé du rôle de *Leporello;* on ne peut douter que cet artiste, aussi grand chanteur qu'acteur admirable, ne fasse ressortir les beautés de ce rôle, qui n'a pas été compris par ceux qui jusqu'ici l'ont joué à Paris. Le rôle de *donna Anna* est confié à Mme Vespermann; nous ne doutons pas qu'elle ne s'y fasse applaudir. Élevée dans l'admiration de la musique de Mozart, elle doit en sentir vivement les beautés et les rendre de même.

Nouvelles étrangères.

Venise. *Théâtre de la Fenice.* Un nouvel opéra ayant pour titre: *Il Beniowski*, vient d'être représenté sur cette scène. Le libretto est de G. Rossi et la musique de Generali. Les avis sont partagés sur le mérite de cette composition. L'opinion de quelques personnes est que la vieillesse se fait sentir dans les derniers ouvrages de Generali, et notamment dans celui-ci; d'autres affirment au contraire que *Beniowski* doit relever la réputation de ce compositeur. Quoi qu'il en soit, il est certain que le succès a été fort contesté à la première représentation, mais que la musique a été beaucoup mieux sentie aux deux soirées suivantes.

Parmi les meilleurs morceaux, on cite l'introduction, le finale du premier acte, deux duos et un grand air chanté par Bonaldi. La partie la plus faible est en général l'instrumentation. On aime aujourd'hui à trouver dans l'orchestre des effets piquans et neufs qui ne nuisent point à la mélodie; mais Generali n'a fait aucun effet pour satisfaire le public sur ce point: son instrumentation ne sort point du système ancien qui paraît maintenant fort languissant.

Mlle Blasis et Bonaldi n'ont point été secondés par

les autres chanteurs dans leurs efforts pour soutenir l'ouvrage de Generali; mais le public leur a témoigné sa satisfaction à plusieurs reprises. Ces deux artistes ont produit surtout beaucoup d'effet dans un duo du deuxième acte. Quoiqu'il ne soit plus de la première jeunesse, Bonaldi a de l'énergie et sait animer la scène.

Mlle Blasis est bonne musicienne et sa voix produit de l'effet sur la vaste scène de *la Fenice*.

Dresde. *Extrait d'une lettre écrite de cette ville le 3 avril.* « Vous me demandez des nouvelles de notre théâtre et de la situation actuelle de la musique dans notre « ville; je n'ai rien de satisfaisant à vous dire à ce sujet. « Nous n'avons point eu de nouveauté cette année. « Quelques anciens ouvrages allemands, quelques pa« titions italiennes et françaises, mais rien de neuf de « nos compositeurs, quoiqu'on nous eût promis une « production nouvelle de Marschner. Il n'y a d'ailleurs « point de goût aux plaisirs parmi nous, et il en est de « même dans presque toute l'Allemagne. Une inquiétude « générale sur la suite des événemens politiques préoc« cupe tous les esprits, et les détourne même de la « musique, qui pourtant est une passion pour les Alle« mands. Peu ou point de concerts, parce qu'on sait « qu'ils n'offrent point de chances de succès. La Cour « elle-même est triste. Le commerce est anéanti; celui « de la musique est particulièrement dans une position « malheureuse, et Leipsick, qui est parmi nous le centre « de ce commerce, n'est pas dans une meilleure posi« tion que les autres villes. Dieu veuille qu'un tel état « de choses ne se prolonge pas long-temps! »

PROSPECTUS.

Le Conservatoire de Paris est à juste titre regardé depuis long-temps comme la première école de musique de l'Europe : aussi est-il assiégé par une foule de jeunes gens qui briguent l'avantage d'y être admis. Malheureusement le nombre des places disponibles n'est pas en rapport avec celui des aspirans; c'est surtout pour les classes de Piano que la disproportion est plus grande. M. Bodin, professeur de piano, ancien élève-répétiteur de cette illustre école, croit agir dans l'intérêt des jeunes artistes des deux sexes qui veulent acquérir un vrai talent sur cet instrument, en leur offrant une classe chez lui, à l'instar de celles du Conservatoire, et exclusivement établie en faveur de ceux qui se proposent de faire des études sérieuses. Le professeur, n'ayant d'autre but que de faire des sujets distingués, croit devoir prévenir les parens qu'il ne pourrait continuer ceux qui ne répondraient pas à ses soins. De son côté il ne négligera rien pour hâter leurs progrès : il y aura des concours et de petites réunions musicales afin d'exciter leur émulation et de les habituer de bonne heure à jouer en public.

Cette classe sera éminemment utile à ceux qui se disposent à entrer au Conservatoire. Le comité chargé de les examiner se montre très sévère à l'égard des élèves qui ont été mal guidés dans leurs premières études; le plus grand nombre des candidats est exclu sur cette considération. M. Bodin les mettra en état de se faire entendre avec succès aux concours d'admission.

La classe tiendra trois jours de la semaine pour les femmes et les trois autres jours pour les hommes.

Le prix sera à la portée de toutes les fortunes. On traitera de gré à gré avec le professeur. On ne paie pas d'avance.

S'adresser à M. Bodin, rue de Rohan, n° 31, quartier des Tuileries, près la rue de Rivoli.

(*Article communiqué.*)

Bulletin d'Annonces.

Le Morceau d'Ensemble, musique de M. A. Adam.

Ouverture pour le piano. — 5 fr.

N. 1. Couplets chantés par Mme Boulanger: *Ah! dans cette retraite.* — 2 fr. 25 c.

N. 2. Air chanté par Mlle Prévost: *La solitude et la douce paix.* — 3 fr.

N. 3. Air chanté par Mme Boulanger : *Ah! cette solitude va donc finir.* — 3 fr. 75 c.

N. 4. Air chanté par Moreau-Sainti: *Je sais que je t'offense.* — 3 fr.

N. 5. Air chanté par M. Boulard: *Je ne vis que pour l'harmonie.* 3 fr. 75 c.

N. 6. Trio chanté par MM. Moreau-Sainti, Boulard et Mlle Prévost: *Esprit des rochers.* — 4 fr. 50 c.

Chez M. Frère, passage des Panoramas.

Victoire aux Polonais, chant patriotique de M. Eugène de Pradel, musique de C. Bécu, dit Bernon, composé pour le concert donné au profit des Polonais, par la musique des canonniers sédentaires de Lille, et chanté sur le théâtre de la même ville par M. Cœuriot.

A Paris, chez Petit, marchand de musique, rue Vivienne, n. 6, et à Lille, chez Duveau, éditeur de musique, rue Neuve, n. 7.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** Nº 12.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, nº 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, nº 98.

PARIS, SAMEDI 23 AVRIL 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

A date du 15 avril, les bureaux de la *Revue musicale* ont été réunis à ceux de l'*Agence générale de la musique*, dirigée par M. Édouard FÉTIS, rue du Helder, nº 13, où il faut s'adresser désormais pour toute demande d'abonnemens ou réclamations. Les bureaux sont ouverts de 9 heures du matin à 5 heures du soir. Le directeur de l'Agence est visible personnellement d'une heure à quatre.

EXAMEN DE CETTE QUESTION:

Si la forme des gouvernemens libres est favorable aux arts, et particulièrement à la musique?

Il n'est point de peuples si peu avancés qui n'aient quelque idée de musique et de poésie; mais ces choses ne méritent le nom d'arts que là où la civilisation est déjà parvenue à un certain degré de perfection. Il y a deux sortes de civilisations: l'une est le produit de la liberté; l'autre, du despotisme plus ou moins absolu. Je me propose d'examiner ici quelle est la plus favorable des deux à la prospérité des arts et surtout de la musique.

Les arts naissent de la sensibilité: tout ce qui tend à exalter cette sensibilité leur est favorable; l'amour de la liberté, qui n'est que l'amour du juste et du beau porté jusqu'à l'exaltation, est donc naturel à l'artiste; il le seconde dans ses travaux en élevant son ame, et dans son indépendance en intéressant l'esprit national à ses succès. L'amour de la liberté était le principe des gouvernemens républicains de l'antiquité, et les arts atteignirent le plus haut degré de splendeur à Athènes, à Corinthe, dans la grande Grèce et dans les colonies de l'Asie mineure. Une partie des revenus de l'État était employée dans ces républiques à élever des monumens magnifiques, à honorer la mémoire des grands hommes par des statues, des bas-reliefs, des tableaux et des médailles. Les récompenses décernées aux poètes et aux artistes dans les jeux Olympiques, en présence de la Grèce assemblée, étaient un aiguillon de gloire et de bien-être qui ne pouvait manquer d'enfanter des prodiges. Les philosophes les plus graves, les législateurs les plus austères recommandaient l'étude de la musique et se faisaient honneur de leur habileté à jouer de la lyre; on sait que Thémistocle faillit porter atteinte à sa renommée pour n'avoir pu se servir de cet instrument dans un repas.

Quelques érudits moroses se sont étonnés de la contradiction apparente de la futilité qui faisait attacher tant de prix à des choses de peu d'importance, et du dévouement qui portait les Grecs à tout sacrifier pour le salut de la patrie. Ils n'ont pas vu que ces arts, pour lesquels ils montrent tant de dédain, et ces élans d'héroïsme, n'ont qu'un seul et unique principe, celui de la sensibilité exaltée. Les Grecs, sous quelque aspect qu'on les considère, se présentent à nous comme le peuple le plus sensible, le plus exalté dont l'histoire fasse mention. Tout ce qu'ils ont fait de grand, de beau, de durable, a pris sa source dans cette sensibilité exquise; leurs qualités et leurs défauts en furent les conséquences. Les formes de leurs gouvernemens, leur éducation, leur religion même, avaient pour objet d'en retremper sans cesse les ressorts. N'en doutons pas, c'est ce même principe de sensibilité qui a conduit un petit peuple, habitant un pays peu fertile, à occuper une si grande place dans l'histoire.

Sparte s'est distinguée du reste de la Grèce par l'austérité de ses mœurs et son mépris pour les arts, et cependant, les Spartiates aussi furent d'héroïques défe-

TIMBRE ROYAL SEINE 5 c.

seurs de la patrie menacée. Mais le principe de leur amour de la liberté ne fut pas le même que chez les autres peuples de la Grèce; la constitution qu'ils tenaient de Lycurgue tendait à détruire en eux la sensibilité par l'éducation, et à la remplacer par la conviction du devoir. Le devoir était donc le principe de l'existence des Spartiates, et son accomplissement était leur vertu. Les arts, qui tendent à développer sans cesse la sensibilité, ne pouvaient donc trouver place chez un tel peuple; de là vient que les magistrats étaient sans cesse occupés à en limiter l'usage et à en arrêter les progrès. C'était à Sparte qu'un jugement condamnait Timothée à couper les cordes qu'il avait ajoutées à sa lyre, tant était grande la crainte qu'on avait de tout ce qui pouvait amollir les cœurs et y développer des germes de sensibilité. Le gouvernement et les mœurs des Spartiates offrent l'exemple d'une victoire de la volonté et de l'éducation sur les penchans humains. Cet exemple est unique dans l'histoire, et ne se reproduira plus; car la destination des peuples comme des individus est de chercher à augmenter la somme de leur bonheur; or, on ne peut être activement heureux que par l'exercice de la sensibilité.

Dès l'origine de Rome, cette république se vit entourée d'ennemis qu'elle eut à combattre sans cesse et qu'elle fut dans la nécessité de vaincre; cette nécessité la rendit conquérante, lui donna des mœurs austères, et laissa peu de place au développement de la sensibilité de ses citoyens. Tant que les Romains furent préoccupés des dangers de la patrie, ils cultivèrent peu les arts; après la conquête de la Grèce et de l'Égypte, ils passèrent subitement de la simplicité à la dépravation, sans parvenir à se civiliser. Sous la sévère police de la république, ils n'avaient point eu le temps de s'instruire dans la musique. Sous le despotisme brutal de l'empire, ils furent pressés de jouir, et trouvèrent plus commode de se servir d'artistes étrangers que de devenir eux-mêmes habiles dans les arts. Ainsi, ni la liberté ni la tyrannie ne furent utiles aux progrès de ceux-ci chez les Romains. Ce peuple était cruel, même dans ses plaisirs; ce n'étaient point des concerts qui flattaient ses goûts, il lui fallait des spectacles de gladiateurs et des combats d'animaux féroces: en un mot, la sensibilité n'existait en lui que dans un degré très faible; de là son incapacité dans les arts, incapacité qu'il ne put vaincre aux temps même de ses plus grandes magnificences.

Toutes les contrées de l'Orient offrent, dans l'antiquité comme dans les temps modernes, le spectacle du despotisme et des gouvernemens absolus. La magnificence des cours voluptueuses de ces contrées a toujours offert aux artistes qui s'y sont fixés l'attrait d'une fortune rapide et facile. Là, rien n'élève l'ame, rien ne parle à l'imagination; la sensibilité n'est point excitée; les sens seuls sont émus, car il ne peut y avoir de vraie sensibilité là où l'homme est soumis à la domination brutale d'un seul, où la raison doit toujours se taire, enfin où il est dangereux de montrer de la pitié pour le malheur. Toutefois, si le principe progressif des arts manque dans les États despotiques, la faveur qu'ils procurent souvent aux artistes près du maître supplée à son défaut en excitant l'émulation de la cupidité et de l'ambition. Mille exemples de la puissance des musiciens à la cour des sultans se trouvent dans les écrivains arabes; pour n'en citer qu'un seul, je rappellerai la haute destinée d'*Al Faraby*, qui jouissait du privilége de dire aux despotes de l'Orient des vérités qui auraient coûté la tête du courtisan assez hardi pour les faire entendre, et qui mit lui-même des bornes aux largesses qui lui étaient prodiguées. Le despotisme n'est donc pas aussi funeste aux arts qu'on pourrait le croire, même lorsqu'il est dépourvu de toute lumière; je vais faire voir qu'il leur est avantageux lorsqu'il est éclairé.

La barbarie du moyen âge avait dégradé l'espèce humaine; la sensibilité s'était anéantie et les arts s'étaient perdus. Trois événemens importans changèrent successivement la constitution de la société européenne, et en commencèrent la régénération. Le premier fut l'affaiblissement du régime féodal par suite des croisades; affaiblissement qui prépara l'affranchissement des communes, et qui augmenta l'autorité des rois; un autre bien résulta des croisades, ce fut l'introduction dans les écoles de la philosophie, des sciences et des arts des Arabes. Le goût de la musique y gagna particulièrement beaucoup; ce qui le prouve, c'est que *les maîtres chanteurs* de l'Allemagne, les *troubadours* et les *trouvères* de la France, cette multitude enfin de poètes-musiciens qui inondèrent l'Europe de leurs chansons, datent de la fin du onzième siècle.

Le second événement qui contribua à civiliser l'Italie, la France et l'Allemagne, fut la prise de Constantinople par les Turcs, qui fit refluer dans ces contrées une foule de savans et d'artistes grecs. Le troisième, qui est le plus important, est la réformation. Celui-là eut des conséquences dont nous ressentons et dont les générations futures sentiront les effets. La réformation, qui n'eut pour origine qu'une dispute de théologie, a appris à l'homme à se servir de sa raison, à devenir meilleur, à ne point étouffer les mouvemens de sa sensibilité, en un mot, à perfectionner son espèce. Le but

est loin d'être atteint, mais les sociétés et les individus y marchent sans cesse.

Dans le grand mouvement imprimé par les événemens dont il vient d'être parlé, des princes s'éprirent d'un goût passionné pour les lumières, les sciences et les arts. Tels furent les Médicis en Italie, les ducs de Bavière en Allemagne, François Ier en France, et plus tard Louis XIV. Le gouvernement de ces princes était absolu, despotique même; mais leur despotisme n'était point brutal et déraisonnable comme celui des monarques de l'Orient. Ce n'était pas seulement pour satisfaire leur fantaisie qu'ils comblaient les artistes des preuves de leur munificence; ils savaient les exciter par le désir de la gloire, et par là donnaient une direction à leur sensibilité qui ne trouvait point encore d'aliment dans l'amour de la patrie. Les mêmes principes, les mêmes effets se sont reproduits de nos jours, sous le règne de Napoléon. La liberté avait péri à son avénement au trône; mais la gloire était sans bornes, et cette gloire réflétait mille gloires différentes. Le littérateur, le savant, l'artiste distingué occupaient une place honorable dans ce grand tout; leur bien-être était assuré, leur sort était fixé; rien ne pouvait remettre en question leur existence; ils jouissaient enfin de cette liberté de tête si nécessaire aux travaux de l'intelligence; et ces mêmes hommes, pleins d'enthousiasme pour la liberté pendant la première révolution, ces mêmes hommes qui en avaient pleuré la perte, avaient fini par se laisser entraîner par des prestiges de gloire, et par y appliquer les facultés de leur intelligence et les émotions de leur sensibilité. Tout monarque qui aura le goût des arts avec les moyens de les satisfaire, pourra quand il le voudra recommencer cet âge d'or des arts, des sciences et de la littérature.

Dans la première révolution française, l'amour de la patrie fut le principe et du gouvernement et de la coopération des citoyens, comme dans les républiques de l'antiquité. Malgré les crimes qu'on reproche à ces temps d'exaltation, il n'en est pas moins vrai que la sensibilité sociale et individuelle y prit le plus grand développement: de là vient que les artistes oublièrent tout ce qu'ils perdaient de bien-être pour embrasser avec enthousiasme la cause de cette révolution qui ruinait leur fortune. De son côte, le gouvernement, pénétré de la nécessité de protéger les arts, qui ont tant d'action sur la plupart des hommes, ne fut pas plutôt sorti des violences de la terreur, qu'il songea à leur donner une existence nouvelle et à fixer le sort des artistes. C'est de cette époque que datent le Conservatoire de musique, le Musée, l'Institut, et plusieurs autres établissemens dont l'utilité ne peut être mise en doute. La formation du Conservatoire eut la plus heureuse influence sur la musique française, car c'est à son institution qu'a commencé la série de progrès de notre éducation musicale. L'État était obéré; le système des finances n'avait encore rien de fixe; néanmoins on entretenait partout des armées qui triomphaient de toute l'Europe, et l'on fournissait à l'entretien prospère du Conservatoire et de l'Opéra.

Depuis la restauration, imitant l'Angleterre et l'Amérique du nord, au lieu de la liberté de sentiment et d'action, nous avons adopté un mécanisme de gouvernement libre, où certaines formes de convention sont substituées à l'amour de la patrie: gouvernement sec et rationel, convenable pour des peuples dépourvus d'enthousiasme et d'imagination, qui peut être favorable à l'industrie lorsqu'il est accompagné de circonstances heureuses, mais dont l'application à une nation ardente et généreuse comme la nation Française n'est pas aussi facile qu'on l'imagine: gouvernement à bon marché, où tout se marchande et se calcule au plus bas prix; où la gloire est réputée dangereuse, parce qu'elle fait des hommes puissans dans l'opinion; où l'amour de la patrie, remplacé par l'esprit d'ordre, est une vertu inutile; d'où toute poésie est bannie, parce qu'il est confié à ce qu'on nomme des *gens d'affaires:* gouvernement enfin sous lequel l'activité sensible est réduite à zéro, et qui abandonne les arts, parce qu'ils coûtent et ne rapportent rien au budget. Voilà où nous en sommes venus après les graces et les prodigalités de la monarchie, les ardeurs généreuses de la république et les grandeurs de l'empire. Avant la révolution de 1830, cet état de choses, le plus défavorable possible aux arts, et particulièrement à la musique, était tempéré par l'esprit de cour, qui avait survécu à la première révolution, et qui avait conservé ses habitudes de bonne grace. Les artistes y trouvaient un aliment de vanité, et la vanité est, comme on sait, une des cordes sensibles du cœur humain. Ils y trouvaient aussi sinon la fortune, au moins une sorte de bien-être qui a disparu au-mois de juillet 1830. On ne peut en douter: nous sommes entrés dans les voies de l'Angleterre, qui ne fait rien pour les arts ni pour les artistes, et qui n'a ni artistes ni arts. Sous prétexte d'économie, on refuse quelques centaines de mille francs à l'aliment de choses qui sont nécessaires au bonheur de la nation, et l'on prodigue des millions qui ne tournent au profit ni de sa gloire, ni de sa liberté, ni de son industrie.

Je me résume. Les gouvernemens républicains et les monarchies absolues sont également favorables aux

arts, s'ils sont placés au milieu d'une civilisation avancée, parce qu'ils sont propres à exciter de diverses manières la sensibilité des artistes et à assurer leur bien-être. Les gouvernemens représentatifs, confiés aux avocats et aux financiers, sont mortels pour les arts, pour l'imagination, pour tout ce qu'il y a de poétique et d'élevé dans l'homme, parce que tout y est soumis à la régularité du mécanisme, et parce que les gouvernans, par destination d'état et par suite de leur organisation, ne comprennent que l'utilité des intérêts matériels, et non celle des intérêts moraux.

FETIS.

L'OPÉRA-COMIQUE

A L'AMBIGU ET AU THÉATRE DU PALAIS-ROYAL.

Si l'on demandait à certaines personnes ce que c'est qu'un opéra-comique, nul doute que beaucoup d'entre elles ne fussent très empêchées de répondre; ou bien, comme on répond toujours, les uns vous diraient qu'un opéra-comique c'est une comédie dans laquelle on a mis de petits airs pour varier les jouissances du public; d'autres, que c'est une pièce très gaie qui ne doit pas finir *mal*. Or, il est bon de savoir qu'une pièce qui finit *mal* est celle dont le dénouement n'est ni un mariage, ni toute autre surprise agréable de ce genre. Il faut donc croire que le titre d'opéra-comique est absurde, et je suis de cet avis. Je ne sache pas qu'il y ait rien de fort *comique* dans un assassinat ou dans un suicide, et cependant il y a à l'Opéra-Comique des assassinats et des suicides. Il est juste de dire que l'introduction de ces nouveautés sur la scène du théâtre Feydeau a révolté les habitudes douces et tranquilles de ses habitués. La profonde immoralité de pareils sujets a bouleversé les existences de ces bonnes gens. Que de convictions heurtées, que d'opinions froissées, que de croyances renversées! Misérables vandales, qu'avez-vous fait? vous avez perdu l'honneur du genre! Malheur! il n'y a plus d'opéra-comique!

Quoi qu'il en soit et malgré de misérables criailleries, on sait que l'opéra comique s'est permis d'être quelquefois l'opéra sérieux, c'est-à-dire que quelques compositeurs se sont crus autorisés à faire autre chose que des petits airs, sur autre chose que des pièces gaies qui finissent bien; et l'on pourrait même dire que ces profanations ont paru plaire quelque peu à une certaine portion du public. Les choses allaient sur ce pied, lorsque des entrepreneurs particuliers qui succédèrent à l'administration de la société parurent tout à coup frappés d'un trait lumineux; c'est qu'il fallait ramener l'opéra-comique à l'Opéra-Comique, et rejouer ce qu'on nommait autrefois la comédie à ariettes, tout comme il pourrait prendre fantaisie au directeur du Théâtre-Français de montrer à ses habitués les œuvres de Campistron ou de Crébillon. Ces messieurs (les directeurs de l'Opéra-Comique) étaient si entendus en ce qui concerne la musique, que, s'il faut en croire la renommée, l'un d'eux voyant à l'orchestre un instrument à vent, un hautbois qui comptait des pauses, se mit en une sainte colère, menaçant le pauvre musicien d'une destitution, attendu qu'il ne le payait pas pour ne rien faire. On sait ce qui est advenu de ce beau système.

Voici venir deux théâtres qui vont jouer l'opéra-comique; non pas le bâtard, mais le vrai, celui d'autrefois. Ces deux théâtres sont l'Ambigu-Comique et celui du Palais-Royal, nouveau venu dans la hiérarchie dramatique. L'opéra-comique sera là une espèce de vaudeville avec des airs nouveaux, ce qui ne sera pas mal du tout, attendu que les autres sont un peu usés. Ce genre de spectacle conviendra parfaitement au public de ces théâtres, dont l'éducation musicale n'est pas encore fort avancée, et il offrira quelques ressources aux jeunes gens qui pourront juger de l'effet de leurs premières compositions avant d'entreprendre des ouvrages d'une plus longue haleine. C'est là que va se réfugier le véritable opéra-comique, comme l'entendaient les vieux habitués du théâtre Feydeau.

Cependant des concours sont ouverts au théâtre de la rue Monsigny pour la réorganisation des chœurs et de l'orchestre; un chef habile est placé à la tête de ce dernier, et, s'il faut en croire les *on dit*, une complète régénération musicale se prépare dans le cœur de cet établissement. Dieu le veuille pour le bien de l'art et des artistes! Puissent ces améliorations ne pas ressembler à celles de MM. Ducis et Boursault! et ce malheureux théâtre atteindra dans sa nouvelle route le point de splendeur auquel il était parvenu du temps où l'ancien genre régnait sans partage au théâtre de la rue Feydeau.

E. F.

CORRESPONDANCE.

SUR LA REORGANISATION DE L'ECOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Première lettre à M. le directeur de la *Revue musicale*.

Monsieur,

Vous avez annoncé dans votre excellent journal que la commission nommée par le ministre pour donner un nouveau directeur à l'Opéra, avait aussi la mission de réorganiser le Conservatoire de musique. Au pre-

mier abord cette nouvelle m'a bien paru quelque peu invraisemblable; mais, après avoir lu les noms des membres qui la composent, je dois avouer dans toute la sincérité de mon ame qu'il était impossible de choisir des hommes plus impartiaux, plus libres de toute préoccupation antérieure, que MM. de Choiseul, Armand Bertin, Edmond Blanc, Royer-Collard et Cavé, plus sincèrement désintéressés enfin dans toutes les questions qui leur sont soumises.

Et voilà pourquoi, monsieur, je viens vous prier de m'accorder un coin de votre journal, afin de faire parvenir jusqu'à l'oreille de ces messieurs quelques observations sur la méthode suivie jusqu'ici pour l'enseignement du *chant*, et sur les moyens d'introduire des améliorations radicales. Bien souvent, dans tout ce qui va suivre mes assertions seront en désaccord complet avec les doctrines professées par beaucoup de maîtres et d'artistes en grande réputation; mais quoique simple amateur, je me crois assez fort pour supporter le poids de mes paroles, et sans crainte d'être taxé d'arrogance je puis dire en parodiant un mot célèbre : *j'en accepte toute la reponsabilité!* Il est vrai que j'ai sur M. le président du conseil l'avantage d'une position inattaquable, et que je ne marcherai qu'appuyé sur des autorités irrécusables; je veux parler de la grande école italienne des 17e et 18e siècles, de celle d'où sortirent *Caffarelli, Farinelli, Raff, Ferri, Anzani, la Gabrieli, la Minghotti*, et cent autres virtuoses non moins célèbres.

Je ne demande ici rien moins que le rétablissement et l'importation en France de ces fameuses écoles qui pendant deux siècles ont rendu tous les *dilettanti* de l'univers tributaires de quelques villes italiennes.

Je n'ignore pas cependant que les Italiens eux-mêmes se plaignent d'avoir perdu les traditions de cette grande école. Je sais que depuis longues années il n'en est plus question dans leurs conservatoires; mais je les crois injustes envers eux-mêmes, et ces traditions ne sont pas tellement perdues qu'on n'en puisse retrouver de belles traces dans le talent des plus habiles chanteurs vivans, et dans les livres de leurs devanciers. Quelque pitoyable que soit l'enseignement du chant dans les écoles de Naples, de Milan, de Bologne, etc., autrefois si célèbres, il n'en reste pas moins certain que les chanteurs italiens sont toujours les premiers chanteurs du monde. Il faut toutefois ajouter un petit correctif, et au lieu de *chanteurs italiens*, dire : *les artistes qui chantent l'opéra italien*, car plusieurs d'entre eux, et ce ne sont pas les moins célèbres, sont nés et ont été élevés hors de ce pays.

Et pourtant, l'enseignement du chant n'est pas chez nous dans un état bien prospère. Le Conservatoire avec ses six ou huit maîtres tant français qu'italiens, n'a pu procurer depuis l'an V de la république un seul chanteur de premier ordre; et s'il est sorti de France un grand artiste, ce n'est pas dans cet établissement qu'il s'est formé. L'école de chant au Conservatoire coûte fort cher et produit peu. A Naples, à l'époque la plus glorieuse pour ses écoles, il n'y avait dans chaque conservatoire que *deux* maîtres, un pour la composition et un pour le chant. Au reste, ce serait une grande erreur de croire que les virtuoses de l'école italienne ont été formés dans les conservatoires; presque tous, au contraire, sont sortis des écoles libres.

Ce qui s'est passé au Conservatoire lors de son organisation en l'an V, doit servir de leçon aux nouveaux *organisateurs*. Comme aujourd'hui, on sentit la nécessité de faire subir à l'école de chant une réorganisation complète : on reconnut les vices de l'ancien enseignement, l'incontestable supériorité des chanteurs italiens; mais comme on ne sut pas découvrir d'où venait le mal, il fut impossible de trouver le remède, et l'on forma une école de chant mi-partie d'italiens et de français, espèce de *juste milieu* musical dont on se promettait monts et merveilles. Trente ans d'expérience en ont fait connaître les merveilleux résultats. La nouvelle commission sera-t-elle plus habile? c'est ce que nous verrons à l'user; en attendant, tâchons que les avis ne lui manquent pas.

Jetons d'abord un coup d'œil rapide sur l'état de l'enseignement de l'art du chant dans l'ancien Conservatoire et avant sa créations. Voici en quels termes M. Sarrette s'exprimait à ce sujet dans la séance d'ouverture du Conservatoire : « Le chant, cette partie si essentielle de la musique, a toujours été mal enseigné en France : les maîtrises des cathédrales étaient les seules écoles qui existaient pour cette partie, sous l'ancien gouvernement ..... les théâtres, contraints de tirer leurs chanteurs des écoles des chapitres, furent toujours asservis au genre adopté pour le culte; et ce ne fut qu'avec un travail opiniâtre, en frondant l'habitude et les mauvais principes, que les grands maîtres qui depuis trente ans ont orné la scène lyrique de leurs chefs-d'œuvre, parvinrent à les faire comprendre à ceux qui devaient les chanter.

« Cependant, des artistes italiens vinrent en France, ils y firent entendre une manière de chanter agréable et expressive : ce genre fit sensation... il fut admiré; et bientôt des chanteurs, ayant senti les vices de l'école française, crurent la régénérer en cherchant à imiter les Italiens; mais ils ne réussirent pas. Ils avaient entendu un chant orné, ils en outrèrent la manière.

« A travers ces écueils néanmoins, et entièrement guidés par un goût exquis et le sentiment du vrai beau, des artistes justement célèbres ont su créer un genre indépendant et convenable à la langue française. Que ne doit-on pas espérer de l'école qui s'établit, puisque le plus grand nombre de ces artistes sont chargés de l'enseignement de cette partie importante! »

Voilà toute l'histoire de notre école de chant. Les maîtrisés ne pouvaient donner que des crieurs qui trouvaient leur place toute marquée à l'Opéra. Vinrent les Italiens; on s'aperçut qu'il était possible de chanter sans étourdir soi et les autres. Il y eut donc schisme parmi les crieurs. Les uns par *honneur national*, car chez nous l'honneur national trouve à se fourrer partout, conservèrent religieusement les anciennes traditions, et crièrent comme de plus belle; d'autres, se croyant plus avisés, se mirent à faire des roulades, parce que les Italiens faisaient des roulades, et qu'en roulades consistait selon eux tout le chant italien; enfin, les modérés, ces gens sages et prudens qui ne se jettent jamais dans les extrêmes, *guidés par un goût exquis et le sentiment du vrai beau*, imaginèrent un terme moyen, un juste milieu qui devait tout concilier et qui n'eut en définitive d'autre résultat que d'amener le déplorable état où se trouve aujourd'hui l'art du chant dans les écoles et sur les théâtres. Plus tard je ferai la part de quelques rares exceptions.

Je ne nommerai pas, par *honneur national*, les *doctrinaires* musicaux coupables de cet état de choses. Il est malheureux d'avoir à citer comme leurs complices volontaires ou non Chérubini et Garat[1]. Mais on ne peut, en toute justice, reprocher à M. Chérubini de ne pas avoir fait une chose qu'il ignorait complètement; car certes si ce grand musicien eût possédé quelques connaissances dans l'art du chant, il aurait fait quelques efforts pour en améliorer l'étude, depuis les nombreuses années qu'il est placé à la tête du Conservatoire. Quant à Garat, il a racheté la faute qu'il commit alors de participer à l'organisation de l'école de chant, par de longs et constans efforts dans la classe qui lui fut confiée. C'est d'entre ses mains que sont sortis les seuls élèves à peu près dont puisse se glorifier le Conservatoire. S'il n'a pas formé un seul artiste de premier ordre, c'est que Garat, artiste tout d'instinct et de sentiment, était dans une entière ignorance des règles fondamentales de l'art du chant; il était né *chanteur*, comme La Fontaine naquit *conteur*.

(1) Quoique nous ne partagions pas toutes les opinions émises dans la lettre de notre correspondant, nous avons cru devoir les respecter et donner sa lettre textuellement. (*Note du rédacteur.*)

« La nomination de MM. Banderali et Pellegrini à la place de professeurs de chant a fait une espèce de révolution dans le Conservatoire, mais plutôt dans le budget que dans les études. En effet ces messieurs sont plus largement rétribués que les anciens professeurs, dont le maximum du traitement ne s'élevait qu'à 2000 fr., tandis que le premier reçoit 8500 fr. et le second 4000. Au reste, le mode d'enseignement n'a guère changé; il consiste toujours à chanter des morceaux ornés de plus ou moins de fioritures. Hier ces morceaux étaient français, aujourd'hui ils sont italiens. Pourtant il est juste de dire que l'introduction du nouveau professeur a déjà produit des améliorations utiles, quoique tout-à-fait insuffisantes Il en est de la méthode italienne comme du gouvernement représentatif, qui, quelque torturé, quelque faussé qu'il soit, ne laisse pas d'amener irrésistiblement d'immenses avantages aux nations qui en jouissent.

Voilà, Monsieur, une bien longue lettre, et à peine si j'entre en matière. Dans ma prochaine, si vous daignez publier celle-ci, je dirai en quoi consiste l'enseignement du chant en France, et, par opposition, ce qu'était cet enseignement dans les grandes écoles italiennes; je rechercherai ce qu'il en reste de traditions orales ou écrites, et quels seraient les moyens de restaurer, je dirai mieux, de révolutionner nos écoles de chant.

J'ai l'honneur, etc. P. R.

A monsieur Féris, directeur de la *Revue musicale*.

Paris, le 21 avril 1831.

Monsieur,

Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissemens, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait précédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts tout-à-fait au-dessous de ma réputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure, et par le grand nombre de portraits de Paganini, ressemblans ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, monsieur, ce n'est point à de simples portraits que se bornent les spéculations de ce genre; car, me promenant hier sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant *Paganini en prison*. « Bon, me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis

quinze ans. » Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi, et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose était prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, *les badauds*, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que, puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi; anecdotes dont ils pourraient faire le sujet de facéties semblables à celle dont il est question. C'est pour y donner de la publicité que je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre *Revue musicale*.

Ces messieurs m'ont représenté en prison; mais il ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant des sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par-derrière dans le moment où il était hors de combat. D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse elle-même, mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'ai mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard; les autres, que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie : les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec quelques succès. Le lendemain, j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais point été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta : « L'habileté de Paganini n'a rien qui doive surprendre : il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival. » Chacun, comme vous pouvez le penser, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi : jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri; il avait entendu dire.. . . . on lui avait affirmé. . . . . il avait cru. . . . . mais il était possible qu'on l'eût trompé. . .Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parce que les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté dans sa chambre aussi bien que sous les verrous.

A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre *le Streghe* (les Sorcières), et elles avaient produit quelque effet. Un monsieur que l'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'œil inspiré, affirma qu'il ne trouvait rien qui l'étonnât dans mon jeu, car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la queue entre les jambes. Vous concevez, monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait; aussi, beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle *mes tours de force*.

Long-temps ma tranquillité fut troublée par tous ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que depuis l'âge de quatorze ans je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du public; que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchestre et comme directeur de musique à la cour; que s'il était vrai que j'eusse été retenu en prison pendant huit ans pour avoir tué ma maîtresse ou mon rival, il fallait conséquemment que ce fût avant de me faire connaître du public, c'est-à-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'ambassadeur de mon pays qui déclarait m'avoir connu depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnête homme, et je parvenais ainsi à faire taire la calomnie pour un instant; mais il en reste toujours quelque chose, et je n'ai pas été étonné de la retrouver ici. Que faire à cela, monsieur? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir, avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné lieu aux bruits injurieux qu'on a répandus sur mon compte. La voici :

Un violoniste nommé D. . . . . i, qui se trouvait à Milan en 1798, se lia avec deux hommes de mauvaise

vie, qui l'engagèrent à se transporter avec eux, la nuit, dans un village pour y assassiner le curé qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le cœur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les lieux et s'empara de D..... i et de son ami au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt années de fers et jetés dans un cachot; mais le général Menou, étant devenu gouverneur de Milan, rendit au bout de deux ans la liberté à l'artiste.

Le croiriez-vous, monsieur? c'est sur ce fond qu'on a brodé toute mon histoire. Il s'agissait d'un violoniste dont le nom finissait en *i;* ce fut *Paganini*; l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir mon nouveau système du violon, on me fit grace des fers qui auraient pu gêner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir; c'est qu'après ma mort, la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mes succès laisseront en repos ma cendre.

Agréez, monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

PAGANINI.

Nouvelles de Paris.

CONCERTS.

M. A. MÉREAUX (14 AVRIL).

Les concerts se sont multipliés depuis quelques semaines beaucoup plus qu'on ne l'aurait pensé au commencement de la saison. Soit que l'état des affaires ait semblé plus favorable, ce qui est douteux, soit que la nécessité ait obligé les artistes à tenter quelques efforts, ce qui est plus présumable, toujours est-il que ceux-ci sont sortis de leur inaction.

La soirée musicale de M. A. Méreaux est une de celles qui ont réuni le plus d'auditeurs; elle a été aussi l'une des plus satisfaisantes que nous ayons entendues cet hiver. Le bénéficiaire a joué sur le piano plusieurs morceaux de sa composition, parmi lesquels on a remarqué de très jolies variations sur *la Parisienne*. Ce morceau se recommande par de la fraîcheur et par des détails fort agréables. MM. Vogt et Mengal ont soutenu leur réputation d'hommes de talent, et M. Dupont s'est montré un chanteur de concert des plus agréables.

M. SMIDT (18 AVRIL).

De tous les instrumens la guitare est sans contredit le plus défavorable au développement des facultés physiques et morales d'un artiste. La qualité de son en est mauvaise et les ressources sont des plus bornées. Il est donc fort difficile de composer pour la guitare, et l'exécutant a double mérite lorsqu'il a vaincu les difficultés inhérentes à la nature de l'instrument; mais il lui reste le tort, à mes yeux, de jouer de la guitare. M. Schmidt ne joue pas de son instrument comme tout le monde; et en cela il a parfaitement raison; son talent lui appartient; personne ne peut le lui disputer. Il tire de son instrument un volume de son fort considérable, ou du moins aussi considérable qu'on le peut tirer de la guitare.

L'introduction de *Freyschütz*, et différens chœurs allemands, chantés aussi faux que possible, formaient toute la partie vocale de cette soirée.

Les honneurs de la soirée ont été pour un délicieux petit instrument de M. Dietz (l'*aérephone*) dont nous avons parlé plusieurs fois dans la *Revue musicale*. M. Payer, qui a une grande habitude de cette sorte d'instrument, a excité le plaisir le plus vif et presque de l'enthousiasme chez ses auditeurs.

M. SOR (19 AVRIL).

Avant que de parler de ce concert, il nous faut renvoyer au premier alinéa de celui de M. Schmidt. Nous avons eu plusieurs fois occasion de dire ce que nous pensons du talent de M. Sor : nous n'avons donc aujourd'hui qu'à constater le nouveau succès que cet artiste a obtenu dans la soirée musicale qu'il vient de donner dans les salons de M. Dietz. M. Miro, jeune pianiste espagnol, a reçu de justes applaudissemens dans un concerto de Field qu'il a fort bien exécuté. MM. Richelmi, Domange et Mme Durand, ont chanté plusieurs morceaux italiens. Bien qu'Ebner et Mlle Dorus fussent annoncés sur le programme, ces deux artistes ne se sont pas fait entendre.

— Le septième concert du Conservatoire aura lieu dimanche, 24 avril, à deux heures précises. Le programme est composé de la manière suivante : 1° symphonie en *la*, de Beethoven; 2° scène des enfers d'*Orphée*, avec chœurs, musique de Gluck, chantée par M. Ad. Nourrit; 3° fragment d'un concerto de Rode, exécuté par M. Halma; 4° air de Pacini, avec chœurs, chanté par Mme Damoreau-Cinti; 5° symphonie en *ut* mineur, de Beethoven.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 13.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
7 fr. 50	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 30 AVRIL 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

LITTÉRATURE MUSICALE.

PAGANINI ET BÉRIOT, ou Avis aux artistes qui se destinent à l'enseignement du violon; par *Fr. Fayolle.* Paris, M. *Legouest*, éditeur, rue de Richelieu, n° 95, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n° 13; brochure in-8°. Prix: 2 fr.

Analyser un livre, c'est indiquer d'abord l'objet que l'auteur s'est proposé, et faire connaître ensuite comment il l'a rempli. Il est de certains ouvrages qui rendent cette tâche facile; il en est d'autres qui mettent moins à l'aise le critique: celui de M. Fayolle est au nombre de ces derniers. Je viens de le relire, dans la crainte où j'étais de n'avoir pas saisi le sens de quelque phrase importante qui m'en aurait indiqué le but, et je ne l'ai pas mieux aperçu. Sur le titre, je m'étais persuadé que M. Fayolle avait voulu comparer deux artistes, dont l'un est arrivé à la plus brillante renommée, et dont l'autre est entré dans le monde musical avec des succès qui lui promettent de l'avenir; qu'il s'était proposé de faire voir en quoi leurs moyens coïncident et en quoi ils diffèrent; je croyais surtout que la brochure qui a pour titre *Paganini et Bériot* m'entretiendrait principalement de ces deux violonistes; et pourtant j'étais arrivé aux deux tiers de l'ouvrage avant qu'il fût question d'eux. Le nom de Bériot y apparaît même pour la première fois à la page 65. Il est facile de comprendre d'après cela l'embarras réel où je me trouve pour rendre compte de la brochure de M. Fayolle; car je suis obligé de le suivre pas à pas jusque dans les moindres détails, et de me résumer tandis qu'il a en quelque sorte oublié de le faire.

L'ouvrage de M. Fayolle est divisé comme il suit: 1° Avertissement; 2° Lettre de l'auteur aux professeurs de violon; 3° Préface; *un mot sur le romantisme du violon;* 4° Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du violon; 5° Violonistes célèbres depuis soixante ans; 6° L'art de jouer du violon de Paganini; 7° Dragonetti; 8° Notice sur Paganini; 9° Note sur Bériot; 10° Conclusion.

Je vais essayer de donner une idée de chacune de ces divisions.

Dans l'avertissement, M. Fayolle annonce que son ouvrage était préparé depuis six mois, et qu'il n'a pas cru devoir le publier avant que les opinions des professeurs et des amateurs se fussent développées sur Paganini. Il y a déjà long-temps, en effet, que l'annonce en a été faite dans la *Revue musicale*, et la lecture du livre prouve peut-être trop que M. Fayolle l'avait écrit sur les indications qu'il avait trouvées dans les journaux sur Paganini, indications fort insuffisantes pour donner une idée juste du talent de cet artiste. On serait tenté de croire d'ailleurs qu'il n'a point profité de son séjour à Paris pour l'entendre, car c'est sur l'analyse d'un livre de M. Guhr qu'il juge du système et des moyens d'exécution du violoniste. Pas une seule phrase de la brochure ne fait penser que M. Fayolle parle *de auditu:* on doit donc se mettre en garde contre ses assertions, lorsqu'il dit: « C'est en prenant le violon à sa naissance, « et en examinant de près les grands maîtres antérieurs « à Paganini, que nous avons prouvé que ce virtuose « *n'avait* rien trouvé de neuf. Cet ouvrage, à la fois his- « torique, chronologique, didactique et scientifique, « démontre évidemment que Paganini n'a formé son « talent prestigieux que sur les documens que les grands « maîtres avaient rejetés de l'école du violon. » Ce n'est point sur des articles de journaux, sur des livres même, si bien faits qu'ils soient, qu'on peut juger d'un talent d'exécution. Il faut entendre l'artiste et voir le parti qu'il tire de certaines choses qui ont été aperçues par d'autres, mais dont il a mieux jugé la portée en l'appliquant à ses facultés. Il n'est enfin possible de bien parler de Paganini qu'après avoir éprouvé les sensations qu'il

fait naître; et j'ai grand peur qu'il n'en ait été à l'égard de la brochure de M. Fayolle comme de l'*Histoire de Malte* de l'abbé de Vertot. Au moment où cet abbé venait de terminer une description plus poétique qu'exacte d'un grand événement historique, des documens authentiques lui parvinrent sur cet événement. « Je suis « fâché que cela ne soit pas arrivé plus tôt, dit-il, mais « mon siége est fait. »

M. Fayolle, dans sa *Lettre aux professeurs de musique*, rend compte des travaux qu'il a faits depuis trente ans, et nous apprend qu'il a analysé beaucoup de livres sur la musique, tant imprimés que manuscrits, dans les bibliothèques de France et d'Angleterre. Tout cela est assurément fort respectable et fort utile; mais il s'agit de Paganini et de Bériot qu'il faut entendre pour juger de leur talent. Dans une brochure sur Bériot et Paganini, on cherche donc principalement des renseignemens sur ces artistes et non sur ceux qui les ont précédés. « Quant aux erreurs que j'ai pu commettre, ajoute « M. Fayolle, j'espère que je trouverai mon excuse dans « l'enthousiasme que j'ai toujours manifesté pour le bel « art du violon. » J'avoue que je ne comprends pas le sens de cette phrase; car des erreurs sur l'art de jouer du violon ne sauraient venir de l'enthousiasme qu'on aurait pour cet art, mais de l'ignorance où l'on serait de ce qui le concerne.

Me voici à la préface; et ce n'est pas ma faute s'il m'a fallu tant de temps pour y arriver. La nature des idées qui y sont développées est indiquée par cette épigraphe : *la musique a aussi ses novateurs rétrogrades.* Ce qui veut dire que M. Fayolle ne croit point aux innovations, ou qu'il ne les aime pas. On voit qu'il s'agit encore ici d'une querelle de romantiques et de classiques. Si jamais il y eut lieu de manifester librement ses opinions, c'est assurément en ce qui concerne les arts; et M. Fayolle est parfaitement le maître de se ranger parmi les défenseurs des doctrines classiques. Mais j'ai bien peur qu'il n'y ait dans la discussion du romantisme du violon une querelle de mots, une vraie *logomachie*, comme dans toute querelle de romantiques et de classiques.

« Abandonner les principes des maîtres de l'ancienne « école, et ne plus reconnaître les bases fondamentales « de l'art de jouer du violon, dit M. Fayolle, n'est-ce « pas jeter les jeunes artistes dans un funeste aveugle- « ment qui les détourne de ces études classiques aux « sources desquelles les grands maîtres eux-mêmes ont « puisé? Alors, plus de règle, plus de frein à leur ar- « dente imagination, qu'ils supposent être le *vrai génie;* « alors, plus de *beau idéal* dans les arts, qui se trouve « remplacé par les incohérences d'un gigantesque outré « qui conduit à l'insensé romantisme. »

Il y a dans la première partie de cet alinéa une suite de propositions identiques assez singulières. Tout le monde en effet avouera qu'*abandonner les principes de l'école* et *ne plus reconnaître les bases fondamentales de l'art du violon*, c'est se détourner évidemment des études classiques. C'est encore la même proposition que M. Fayolle reproduit quand il dit : « alors, plus de règle. » Il est incontestable que si on renonce aux règles, c'est comme s'il n'y en avait plus. Il est vrai que M. Fayolle ajoute : « plus de frein à leur ardente imagination (l'ima- « gination des jeunes artistes), qu'ils supposent être le « *vrai génie.* » Je ne puis lui cacher que ceux qui supposent qu'une *ardente imagination* est le *vrai génie* ne se trompent point. Imaginer, c'est inventer; or, il n'y a que le génie, le *vrai génie* qui invente. L'imagination et le génie sont donc la même chose.

Mais M. Fayolle est loin d'accorder que ceux qui ont une ardente imagination sont inventeurs; et pour preuve qu'ils n'inventent rien, il affirme qu'il n'y a plus rien à inventer. « Nous le répétons, dit-il, vouloir innover et « renoncer aux principes de l'ancienne école, c'est le « comble de la folie. Léonard de Vinci, Albert Messer, « Alex. de la Viola, Simon Arietto, Veracini, Corelli, « et surtout Tartini, ont tout dit sur la *science* du violon, « et n'ont rien laissé à désirer. C'est en les prenant « pour guides que Geminiani, Leclair, Locatelli, Nar- « dini, Pugnani, Gaviniès, Viotti, Rode et Baillot ont at- « teint la perfection. Tel est le vrai, le beau, oui; ce « beau idéal, qui ne s'obtient que par les principes de « l'ancienne école de violon. »

Que M. Fayolle y prenne garde; il s'agit ici d'une question qui intéresse non-seulement le violon, non-seulement la musique, non-seulement les arts en général, mais l'existence de l'homme tout entière et l'avenir du monde civilisé. Dire d'une chose quelconque, « on a tout dit là-dessus, » c'est porter une atteinte directe au principe de la perfectibilité humaine; principe sans lequel l'homme serait au rang des autres espèces animales. Il se peut qu'il n'y ait qu'un certain nombre d'idées applicables à de certaines choses considérées dans un ordre donné; et quand ces idées ont été émises, rien de nouveau ne peut être dit, si l'on reste toujours dans le même ordre; mais si quelque trait de lumière inattendu fait apercevoir un ordre nouveau, dès lors il restera à dire tout ce qui y est applicable. A cet égard, l'esprit humain n'a point de bornes, et nul n'est fondé à dire *nec plus ultrà.*

Qu'on me permette de me servir d'une comparaison.

Je suppose qu'après la mort de Palestrina un compositeur eût affirmé qu'il surpasserait ce grand homme dans l'art de faire chanter un grand nombre de voix, dans celui de manier toutes les finesses du contrepoint fugué et de donner à la musique sacrée un caractère imposant et religieux, on se serait moqué de cet homme : *tout était dit* en ce genre, et nul ne s'est élevé à la hauteur du chef de l'école romaine. Mais si quelqu'un avait dit : « Pa-« lestrina a traité avec une prodigieuse supériorité le « genre auquel il a donné son nom ; mais il est de cer-« taines combinaisons harmoniques fondées sur un « ordre de dissonances naturelles et non préparées qu'il « n'a pas connues : ces combinaisons, je les ai em-« ployées dans des ouvrages que je livre au public ; il « jugera de leur effet : » Si, dis-je, cet homme avait tenu ce langage, lui aurait-on répondu encore que *tout était dit?* Dans ce cas, il aurait publié ses ouvrages, comme fit Monteverde, auteur de la découverte de ces nouvelles dissonnances, et le germe d'un nouvel art qui devait changer la tonalité, et qui a eu des résultats si immenses, aurait été créé malgré les classiques du temps. Même chose se serait présentée à l'occasion de l'application de la musique au style dramatique, à la réunion de la musique instrumentale au style vocal, à chacune des révolutions, enfin, que l'art a subies ; c'est en effet ce qui est arrivé. D'abord il s'est trouvé des gens qui ont blâmé les innovations ; puis, quand on a vu que le public les adoptait, on a dit que ce n'était pas des innovations, et qu'on ne faisait que répéter ce qui avait été dit et oublié.

Certes, j'admire les productions de Corelli et de Tartini ; et je crois que l'étude de leurs ouvrages est nécessaire pour former des artistes d'un talent réel et solide. Ils ont créé un genre de beautés que rien ne pourra faire oublier ; mais ils n'ont pas tout dit. Je n'en veux pour preuve que les noms cités par M. Fayolle après eux : Pugnani, Gaviniès, Viotti, Rode et Baillot ont ajouté leurs découvertes, et ne se sont fait une brillante réputation que parce que chacun d'eux a joint à l'art qui lui avait été enseigné la portion d'art qu'il avait reçu de la nature. Une seule chose est immuable ; c'est la conformation sensible de l'homme : quant aux moyens d'en faire agir les ressorts, ils sont immenses et n'ont de bornes que l'intelligence. Nul n'a tout dit ; nul ne dira tout.

Dans les discussions éternelles entre l'ancien et le nouveau, il y a égale injustice des deux côtés. Les partisans outrés de l'ancien nient l'utilité ou le mérite des travaux des modernes ; et les enthousiastes de nouveautés se persuadent que le vrai beau date de leur temps : les deux systèmes sont également funestes aux progrès des arts. Dutens a fait un livre intitulé : *Origine des Découvertes attribuées aux Modernes,* dans lequel il a dénigré la science contemporaine au profit de je ne sais quel respect pour l'antiquité. Avec de tels hommes, c'en serait bientôt fait de la civilisation ; heureusement, ils n'ont pas beaucoup de crédit. Le livre de Dutens est maintenant oublié, et la science, continuant à marcher, a fait d'immenses progrès. Il en sera de même de tout ouvrage où l'on tentera de prouver qu'il ne reste plus qu'à se faire le copiste de ce qui a été fait.

Pour démontrer que Paganini n'est point l'inventeur des tours de force qui lui procurent aujourd'hui de si grands succès, M. Fayolle cite, à l'égard des sons harmoniques, des sonates de Ferrari et de Mondonville où ces sons harmoniques sont employés fréquemment, et des traités sur l'emploi de ces sons par trois professeurs allemands nommés Maas, Küster et Breymann : il trouve le mélange des harmoniques aux sons naturels dans une méthode de violon de Labbé ; les variétés de l'accord de la quatrième corde dans des sonates de Lolli, de Tartini et Nardini ; l'art de chanter sur une corde pendant que l'archet fait sur une autre corde un accompagnement travaillé, dans une sonate énigmatique du même Nardini ; enfin tous les autres élémens du système paganinien dans les caprices de Locatelli. Son érudition nous rappelle en cela des choses qui n'étaient point ignorées des violonistes instruits, mais elle ne nous paraît rien prouver contre le merveilleux talent de celui qui a su s'approprier des découvertes que d'autres avaient laissées infructueuses, et qui, par son adresse prodigieuse à les rendre, a su donner à son jeu une physionomie toute distincte de celle des autres violonistes.

« . . . Aujourd'hui, dit M. Fayolle, le violon n'est « plus une *science*, et l'art d'en jouer n'est qu'un chef-« d'œuvre d'adresse : qu'on y prenne garde ; l'adresse « seule n'est pas le véritable talent. Jamais Corelli, « Tartini, Viotti et Duport n'ont fait parade de tours de « force. »

Ceci est une autre question qui mérite d'être examinée sérieusement. On connaît mes opinions sur le but de la musique : elle n'est, selon moi, que l'art d'émouvoir, et tous ses moyens doivent tendre à ce but. J'avouerai donc volontiers que l'art de jouer du violon ne doit pas être seulement un chef-d'œuvre d'adresse, et que l'adresse *seule* n'est pas le véritable talent. Il est tel adagio de Mozart ou de Haydn qui, joué par Baillot, m'émeut plus que toutes les difficultés vaincues, si étonnantes qu'elles soient : toutefois, je ne pense pas qu'il

y ait rien à rejeter de l'art de jouer du violon. Les difficultés vaincues, les tours de force, peuvent être employés à propos et contribuer à la variété, sans laquelle il n'y a point de plaisir durable dans les arts. Un artiste qui rassemble des traits épars et négligés pour en former un nouveau système de violon, qui en fait un art particulier dont l'effet est de produire l'étonnement, cet artiste, dis-je, peut bien entraîner momentanément dans une fausse route des jeunes gens qui, n'ayant que les facultés de l'imitation, et ne possédant pas les grandes qualités de l'artiste original, ne copieront vraisemblablement que ce qu'il y a de répréhensible dans son jeu; mais quand les fureurs de la mode seront passées, il ne restera de tout cela que ce qui doit en rester, c'est-à-dire que ce qui aura ajouté aux ressources de l'instrument et à la connaissance de son mécanisme. Il ne faut pas que l'adresse seule remplace les autres qualités dans l'art de jouer du violon, mais il faut que cet art soit souvent *un chef-d'œuvre d'adresse*. Qu'on ne s'y trompe pas : *l'adresse* manque souvent aux violonistes les plus heureusement organisés d'ailleurs. Rien de plus rare que la justesse, même chez ceux qui ont l'oreille la plus délicate : d'où vient cela, si ce n'est qu'ils manquent d'adresse à placer rapidement les doigts où il faut dans les changemens de position?

M. Fayolle termine sa préface en disant aux jeunes artistes: « Fuyez le romantisme qui s'introduit depuis « quelque temps dans la manière de pratiquer le violon, « et qui semble aujourd'hui plus que jamais prendre de « la force et obtenir la faveur publique. » Je présume que, par le romantisme, M. Fayolle entend ce qu'il appelle ailleurs des innovations. Je crois avoir réfuté convenablement ses opinions à cet égard; mais je crois devoir dire aux jeunes artistes auxquels il s'adresse : « Ne soyez ni romantique ni classique d'une manière « exclusive; soyez l'un et l'autre à propos; classique « par vos études, romantique par vos inspirations. Si « vous n'étiez que classique, vous ne parviendriez pas « à émouvoir, parce que votre ame serait passive, et « que vous ne seriez que l'écho de ce que vous auriez « appris; si vous n'étiez que romantique, c'est-à-dire « novateur, vous ne profiteriez pas de ce qui aurait été « fait avant vous, et tout en voulant inventer, vous « replaceriez l'art dans son enfance. Soyez enfin à la « fois artiste et savant : c'est ainsi seulement qu'on se « fait une durable renommée. »

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

ABÉCÉDAIRE MUSICAL; Principes élémentaires à l'usage des jeunes élèves, par Léopold Aimon.— Paris, *Hachette*, rue Pierre-Sarrazin, n° 12; *L. V. Duverger*, rue Rameau, n° 6; *Troupenas*, rue Saint-Marc, n° 23; et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n° 13; un petit volume in-12. Prix: 1 fr. 80 c.

Tant de principes élémentaires de musique, de grammaires musicales et d'ouvrages du même genre ont été publiés en France, qu'il ne reste plus rien à dire de neuf sur ce sujet, à moins qu'on ne le considère sous un point de vue philosophique. M. Léopold Aimon n'a fait que dialoguer les instructions préliminaires que tout professeur donne à son élève; son petit livre ne renferme que ce qui est absolument nécessaire pour arriver à l'étude du solfége; l'auteur n'y a rien oublié de ce qui est d'un usage habituel; c'est à peu près tout ce qu'on avait le droit d'attendre de lui. J'ai bien remarqué dans ses dialogues quelques expressions impropres ou trop généralisées; mais, à cela près, l'*Abécédaire musical* m'a paru satisfaisant.

Les caractères de musique de l'*Abécédaire* sont imprimés par les procédés typographiques de M. E. Duverger, procédés dont la supériorité sur tous ceux dont on a fait usage jusqu'ici est incontestable, et qui permettent d'imprimer dans un format commode tous les livres élémentaires sur la musique.

CORRESPONDANCE.

A M. le Rédacteur de *la Revue musicale*.

Monsieur,

La première lettre que j'ai eu l'honneur de vous adresser, vous avez bien voulu l'insérer intacte, bien que quelques-unes des propositions qu'elle renfermait dussent paraître mal sonnantes aux oreilles d'un professeur de Conservatoire; cette nouvelle preuve de votre impartialité ne m'a nullement surpris, mais permettez-moi de vous en adresser de sincères remercîmens. Cette impartialité, je la mettrai plus d'une fois encore à de rudes épreuves.

Il y aurait un fort gros livre à faire sur les diverses méthodes mises successivement en pratique dans notre pays pour l'enseignement du chant, d'autant plus que nos professeurs n'ayant pas de doctrine fixe, de principes arrêtés, il y a presque autant de méthodes, ou pour mieux dire de *manières d'enseigner*, que de maîtres. Je tâcherai donc de réduire à sa plus simple expression cette partie de mon travail, qui serait on ne peut plus bref s'il ne s'agissait que de parler des résultats de ces nombreux procédés d'instruction.

Depuis la création du Conservatoire, les noms de MM. Garat, Richer, Plantade, Guichard, Eler, Gérard, Jadin, Lasuze, Rolland, Butignot, Despéramons, Lainé, Laïs, Ponchard, Blangini, Martin, Boulanger, Garaudé, Bordogni, Berton fils, Gobert, Henri, Adrien, Saint-Aubin, Rigault, Nourrit et de bien d'autres, ont été successivement inscrits dans les almanachs nationaux, impériaux et royaux, accompagnés des titres divers de professeurs de chant, professeurs de vocalisation, professeurs de préparation au chant, professeurs de déclamation lyrique, répétiteurs, suppléans, etc., etc.; le célèbre Crescentini lui-même a eu l'honneur d'être professeur honoraire du Conservatoire, où sans doute il n'a guère donné de leçons, ce que j'aime à penser pour sa gloire. D'autres noms encore doivent être ajoutés à cette longue liste, ce sont ceux de Dugazon et de MM. Batiste aîné, Michelot et Samson, et ceci est une mauvaise plaisanterie faite uniquement dans le but de discréditer l'école. Les documens officiels sont là pour prouver que ces messieurs avaient mission d'enseigner aux élèves la *déclamation lyrique*, ce qui veut dire l'application de l'art du chant à l'étude des rôles!

Serai-je démenti en affirmant que toute cette kyrielle de maîtres n'a pas formé, en plus de 30 ans, six *bons* chanteurs et un seul artiste du premier ordre?

Quoi qu'on en puisse dire, la France est peut-être le pays du monde qui produit avec le plus d'abondance de belles et bonnes voix, et si les chanteurs y sont rares, n'en accusez que l'ignorance des maîtres.

Grétry a dit dans ses *Essais sur la musique:* A quoi reconnaître le bon maître de chant? A l'élève qu'il a fait.

Telle est aussi l'opinion de Mancini, auteur d'un ouvrage fort estimé ayant pour titre *Réflexions pratiques sur le chant figuré.* « Le succès d'un excellent chanteur, dit ce savant professeur, dépend presque entièrement de la conduite sage et de la bonne direction du maître qui connaît la disposition et la capacité de ses élèves. » C'est, en un mot, une vérité incontestable pour tous ceux qui ont la plus petite notion des principes de l'art du chant. La voix humaine, en effet, est comme un diamant brut qui n'acquiert toute sa valeur qu'après avoir passé entre les mains d'un ouvrier habile. Malheureusement on trouve plus d'habiles lapidaires que d'habiles maîtres de chant. Il est rare qu'un diamant perde de son prix entre les mains de celui qui le polit et le taille, tandis qu'il est habituel de voir nombre d'excellentes voix ruinées par la maladresse de prétendus professeurs, dont le savoir, dans l'art du chant, ne s'élève qu'à placer çà est là dans un air quelques notes d'agrément. Chaque année le Conservatoire reçoit au moins quinze ou vingt malheureux jeunes gens pourvus de beaux moyens, doués de voix rudes et brutes, mais fort remarquables, qui pour la plupart sont tout étonnés, après quelques mois de travail, de sentir leur voix se fondre pour ainsi dire dans les classes, comme la neige au soleil. C'est toujours en dehors de l'art qu'on va chercher le remède à ce déplorable état de choses : on organise des pensionnats d'hommes et de femmes, on subventionne des élèves pour faciliter leurs études, on écrit dans les départemens pour se faire expédier de belles voix par la diligence, et en résultat on n'en a pas un chanteur de plus. C'est qu'au fonds de tout cela il y a un vice radical qu'il faut découvrir et puis violemment extirper.

Voici, si je ne me trompe, en quoi consiste l'étude du chant au Conservatoire. Un élève est admis : s'il n'est pas assez musicien, on l'envoie d'abord se dégrossir dans une classe de solfége, puis il passe dans ce qu'on appelle une classe de *vocalisation.* Là on lui met entre les mains les vocalises de Crescentini ou de tout autre maître qu'il travaille sous la direction de son professeur; pour tout dire en un mot, on le fait chanter sans paroles. Après avoir passé environ un an à cette besogne, il entre dans la classe de chant. Là ce ne sont plus des vocalises, des airs sans paroles qu'on fait étudier, c'est du chant pour tout de bon. Si vous êtes ténor, on vous fera apprendre pendant six ou huit mois l'air de Grétry : *Du moment qu'on aime on devient si doux;* si votre voix est grave, c'est l'air *Du malheur, auguste victime,* que l'on choisira. Voulez-vous obtenir l'approbation des maîtres et remporter des prix? faites-vous imitateur, copiez ce que vous entendez, ne faites pas une inflexion que votre maître ne fasse; et après avoir ainsi ressassé pendant quatre ans vos trois rôles de début, vous passerez trois fois inaperçu à Feydeau ou à l'Opéra; mais à la quatrième, votre rôle ne vous a pas été épelé par le maître, vous n'êtes plus même un imitateur, et cette fois le public vous sifflera. De combien de jeunes chanteurs qui traînent leur nullité sur les théâtres de province, ceci n'est-il pas l'histoire!

En un mot, en terme de Conservatoire, élèves de Ponchard, de Blangini, ne signifie rien autre chose que pâle copie de Blangini ou de Ponchard. Mais hélas! il y a des chanteurs qui ont eu le triste privilége de s'*intituler* élèves de Laïs, de Lainé, d'Adrien ou bien encore de MM. Plantade, Jadin, Batiste aîné ou Berton fils.

Certains maîtres, mais en bien petit nombre, font précéder l'étude des vocalises de celle de quelques

exercices élémentaires; mais voulez-vous savoir dans quel goût s'ébauchent ces études préliminaires? ouvrez la *Méthode de Chant* rédigée par une commission composée de MM. Richer, Garat, Gossec, Méhul, Ginguené, Langlé, Plantade, Guichard, Chérubini, et adoptée pour servir de base à l'enseignement, en assemblée générale des membres du Conservatoire; vous trouverez dans ce livre des propositions du genre de celle-ci: *Quant aux voix de contralto, leurs registres sont si difficiles à réunir, que ces genres de voix n'en font pas d'usage.* Sublime précepte parfaitement mis en pratique! car avant l'arrivée de M. Banderali il n'était pas sorti un *contralto* des classes du Conservatoire. A la page 15 se trouve ce merveilleux axiome : *Il est en chantant une règle générale et constante, qui enseigne, que de deux sons celui qui est le plus aigu doit être articulé avec plus de force que celui qui l'est moins : de façon qu'à mesure que les sons montent leur force augmente, et à mesure qu'ils descendent leur force diminue.* Quoiqu'en dise l'avertissement, jamais un élève de *Bernacchi* n'a pu se rendre coupable d'une pareille balourdise, et bien qu'on nous affirme que *Bernardo Mengozzi* ait fait partie de la commission, nous déchargeons sa mémoire des hérésies musicales contenues dans les 85 pages de la première partie de cette méthode. N'est-il pas évident pour quiconque a une seule oreille que, tout au contraire, de deux sons le plus aigu est le plus pénétrant, et qu'au lieu de forcer la voix en montant, il faut continuellement s'appliquer à l'adoucir. La véritable règle *générale et constante*, c'est qu'il faut s'attacher, par de sérieux travaux, à rendre toutes les notes parfaitement égales, à *égaliser le clavier de la voix*, pour nous servir de l'expression pittoresque de *Tomeoni;* et s'il est permis d'appuyer sur quelques-unes, c'est sur les notes graves, naturellement plus sourdes que les notes aiguës. Je ne citerai qu'un dernier exemple, il est relatif au *portamento di voce* en descendant : *Il faut éviter en portant la voix dans un intervalle descendant, est-il dit* p. 16, *de faire une liaison trop lente en quittant le premier son de l'intervalle pour tomber dans le second... Car on obtiendrait précisément l'effet sinistre que produit ce* portamento *vicieux que quelques chanteurs pratiquent encore.* La manière à la fois si mélodieuse et si dramatique dont Mme Malibran dit cette phrase d'*Otello*, *Se il padre m'abbandona* peut donner une idée de cet *effet sinistre*, de ce *portamento vicieux* proscrit par les docteurs de l'École royale.

En voilà certes plus qu'il n'en faut pour démontrer combien les bases de l'enseignement du chant sont vicieuses au Conservatoire, et je m'arrête ici. Il ne me reste plus qu'à examiner quelles modifications les trois professeurs italiens, et avant eux M. de Garaudé, ont apporté depuis peu d'années dans cet enseignement. Ce n'est qu'après cet examen que je pourrai entreprendre celui de la véritable méthode italienne.

P. R.

Nouvelles de Paris.

Le septième et dernier concert du Conservatoire a été aussi remarquable par la perfection d'exécution que par le choix des morceaux. Les symphonies en *la* majeur et en *ut* mineur de Beethoven ont été rendues avec un feu, une vigueur de jeunesse et en même temps un fini vraiment admirables et dignes de la beauté de ces compositions célèbres. Ad. Nourrit, par l'expression qu'il a mise dans la grande scène d'*Orphée*, s'est élevé à la hauteur de la grande conception de Gluck; enfin, Mme Damoreau, dans la cavatine de *Tancrède*, a déployé toute l'élégance de son chant, et M. Halma, dans un solo de violon, a mérité d'être applaudi à plusieurs reprises, principalement dans l'adagio. Qu'il est vif le plaisir que procure une semblable séance! Serait-il vrai que nous sommes menacés d'en être privés à l'avenir, et que le découragement occasionné parmi les artistes par les mesures désastreuses du gouvernement en soient la cause? Ainsi se seraient accomplies les tristes prédictions que nous avons faites!

—Un concert donné dans la salle Taitbout par M. Osborne, pianiste irlandais d'un talent distingué, a réuni, le 22 de ce mois, une brillante et nombreuse société. Outre le bénéficiaire, on savait qu'on devait entendre dans cette soirée M. de Bériot sur le violon, et la voix de Mme Malibran : c'était un attrait auquel ne pouvaient résister les amateurs de musique.

Deux fantaisies pour piano et violon, exécutées par MM. Osborne et de Bériot, ont réuni tous les suffrages; quant à la fantaisie sur un thème du *Diable à Séville*, composée et exécutée par M. Osborne, bien qu'elle contienne de jolies choses, elle ne nous a pas semblé assez brillante pour mettre en évidence le talent d'un pianiste dans un concert.

Il est impossible d'avoir une justesse plus irréprochable, ni une grace plus seduisante que celle qui a été déployée par M. de Bériot dans un premier morceau de concerto que nous lui avons entendu jouer déjà à l'Opéra. Son succès a été complet, et le plus vif enthousiasme s'est manifesté dans toute la salle. Nous regrettons que M. de Bériot se borne à ce premier morceau de concerto, et qu'il n'y joigne pas un adagio et un finale.

Dans un duo d'*Andronico*, dans un air avec récitatif et dans des airs anglais, Mme Malibran a été ravissante d'inspiration et d'exécution. Mlle Marinoni s'est montrée digne de seconder la grande cantatrice dans le duo d'*Andronico*.

— La représentation au bénéfice de Lablache, composée du deuxième acte de *Semiramide*, et de *la Prova d'un opéra seria*, n'avait pas attiré beaucoup de monde.

Admirable *Assur*, Lablache a restitué dans le second acte de Semiramis la grande scène qu'on en avait ôtée; il y a porté l'expression dramatique au plus haut degré, quoiqu'il fût agité par la crainte. Mme Malibran a eu de fort beaux momens dans le rôle de Sémiramis, et Mlle Michel a chanté d'une manière assez satisfaisante la partie d'Arsace.

Lablache a été parfait dans *la Prova;* Mme Malibran y était fatiguée.

— La clôture du Théâtre-Italien a lieu aujourd'hui. Quelques-uns des chanteurs sont engagés au théâtre de Londres et partiront incessamment. Mme Malibran, à qui un engagement avantageux avait été offert pour Bologne, l'a refusé. Elle veut se reposer pendant l'été prochain, afin de se préparer aux fatigues de l'hiver. Nous ne pouvons que la féliciter d'une résolution qui aura pour effet de rendre de l'élasticité et de la fraîcheur à son organe, dont l'altération est quelquefois très sensible.

— Le théâtre Allemand ouvrira mardi prochain, 3 mai, par une représentation de *Freyschütz*, où l'on entendra Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient.

—On annonce pour lundi prochain, 2 mai, l'ouverture de l'Opéra-Comique par la première représentation de *Zampa, ou la Fiancée de marbre*, opéra en trois actes, musique de M. Hérold. On dit beaucoup de bien de la musique de cet ouvrage, et l'on croit que l'exécution en sera fort satisfaisante. Les chœurs et l'orchestre ont été renouvelés en partie, et sont, dit-on, excellens. L'orchestre sera dirigé par M. Valentino, excellent chef qui vient de quitter l'Opéra.

— A compter du 10 mai prochain, l'Opéra sera fermé jusqu'au premier juin pour cause de réparations à la salle, qui va être restaurée à neuf. On ignore si les répétitions de *Robert le Diable* commenceront dans cet intervalle.

— Ainsi que nous l'avons annoncé, le théâtre de l'Ambigu joue l'opéra-comique. Sous le titre de *l'Hôtel des princes*, on y représente depuis quelques jours une petite pièce en un acte, dont la musique a été composée par M. Prévost. Le sujet de cette pièce n'est pas neuf, car il s'agit d'un nouveau Jean de Paris.

Le duc de Bourgogne, prévenu que Philippe, roi de France, doit voyager *incognito* dans ses états, et qu'il doit s'arrêter à *l'Hôtel des Princes*, achète cet hôtel et se fait aubergiste pour approcher de Philippe et détruire les fâcheuses préventions que celui-ci a conçues à son égard; sous un déguisement il parvient à lui faire concevoir une meilleure idée du duc de Bourgogne. Ajoutez à cela deux amans, un contrat de mariage que signent le roi de France et le duc de Bourgogne. Telle est la pièce.

La musique, qui est le premier ouvrage de M. Prévost, renferme des motifs agréables et ne manque pas d'un certain *fixire*, bien que l'instrumentation décèle parfois l'inexpérience qu'on ne doit pas s'étonner de rencontrer dans un coup d'essai. Delsarte et Mlle Gilbert, deux acteurs qu'on a vu à l'Opéra-Comique, remplissaient les principaux rôles. Le premier chante agréablement, mais malheureusement son organe est bien faible. Quant à Mlle Gilbert, nous nous tairons aujourd'hui par galanterie, et nous attendrons de l'entendre une autre fois avant que d'en parler. Ce premier succès doit encourager M. Lemetheyer. Les jeunes gens manquent de débouchés; tout ce qui aura pour but de leur en procurer ne pourra que tourner en profit la musique.

Nouvelles étrangères.

Berlin, 20 *mars*. Mme Pohl Beisteiner, de Vienne, vient de débuter au Théâtre-Royal dans *la Molinara* (traduite en allemand) de Paisiello. Elle possède une voix bien timbrée, surtout dans le *medium*. Les sons aigus sont moins satisfaisans; elle laisse entendre aussi quelque chose de nasal quand elle veut forcer l'expression. Il est besoin, du reste, de l'entendre plusieurs fois pour être à même de juger définitivement le mérite de son organe. Elle a réussi.

Dans un concert donné dernièrement par M. Moeser, on a entendu Mlle Holst, jeune harpiste de beaucoup de talent, et le sextuor de *Cosi fan tutte*, qui a renouvelé chez les auditeurs le désir de voir cet ouvrage remis au répertoire. La concertante de Maurer pour quatre violons y a encore produit beaucoup d'effet.

On apprend que Mme Schrœder-Devrient vient d'être engagée au Théâtre-Royal à partir de l'automne prochain; elle donnera, le 23, sa dernière représentation dans *la Vestale*.

21. Concert du jeune Théodore Stein, pianiste de douze ans et improvisateur. Exécution défectueuse ainsi que la soi-disant improvisation. Le même soir, M. Wei-

dener, bassoniste distingué, se faisait entendre au théâtre dans un concerto pour son instrument. Son agilité est remarquable, ainsi que la sûreté de ses sons aigus.

27. (Dimanche des Rameaux). Exécution de la *Passion* de Sébastien Bach par l'Académie de chant. Ce chef-d'œuvre a été généralement bien rendu, si ce n'est par les chanteurs qui ont remplacé MM. Devrient et Riése, tombés subitement malades. Ils ont fait d'ailleurs tout ce qu'il était possible de faire, en raison du peu de temps qu'ils avaient eu pour se préparer.

28. Concert de M. Maurer. Ce virtuose, l'un des premiers violonistes de l'Allemagne, a obtenu et mérité de vifs applaudissemens. Peu hardi, mais pur, sage et rempli de goût, son jeu plaît surtout par la grace avec laquelle il exécute les cantilènes. Il a fait exécuter deux ouvertures très agréables de sa composition. Son fils, jeune violoniste de douze ans, a charmé et surpris tous les auditeurs par la manière franche et le fini avec lesquels il a exécuté des variations de Mayseder. La concertante pour quatre violons, par le bénéficiaire, n'a pas produit moins d'effet qu'aux concerts précédens.

9 *avril*. On a donné hier au Théâtre-Royal la première représentation du *Dieu et la Bayadère*, d'Auber. On a regretté que l'idée de faire intervenir une danseuse comme personnage principal ait forcé l'auteur à ne faire de cette œuvre qu'un opéra incomplet; mais ce qu'on a pu entendre a plu. Mlle Saint-Romain remplissait le personnage principal.

13. Concert de M. Panny. Ainsi que dans le premier, dont nous avons déjà parlé, cet artiste n'a fait exécuter que des morceaux de sa composition. Chants pour voix seule, chœurs de guerriers, de pêcheurs, de matelots, airs variés pour la voix et pour les instrumens, M. Panny fait de tout, excepté de la grande musique. Il ne manque ni d'idées, ni d'effets, mais le tout est mal dirigé.

18. Concert anniversaire consacré par M. Moeser à la mémoire de Beethoven : *le Christ au mont des Oliviers*, *ouverture de Coriolan*, *grande fantaisie pour piano*, *orchestre et chœur*. Ce dernier ouvrage, moins connu que les autres du même maître, est riche d'effets de génie, mais empreint en même temps de cette bizarrerie si sensible dans ses dernières productions. On aurait désiré, pour pouvoir l'apprécier plus sûrement, qu'il eût été mieux étudié.

M. Spontini est de retour du voyage qu'il avait fait à Paris.

Dresde, 12 *avril*. Un nouvel opéra du maître de chapelle Reissiger, *le Moulin du rocher de l'Estalière*, a été donné ici il y a quelques jours. L'ouverture et tous les morceaux ont été vivement applaudis; on a fait repéter un petit air (*lied*) fort original. Le compositeur a été redemandé après la représentation.

Trieste. La troupe chantante du théâtre de cette ville sera composée, à la saison de l'automne, de la manière suivante: 1° *prima donna:* Mmes Schütz-Oldosi, Saint-Ange et Barbieri; 2° *ténors:* G. David et Binaghi; 3° *premières basses:* Bottelli et Saint-Ange.

Cinq opéras seront joués dans la saison. Parmi ces ouvrages on remarque une traduction italienne de *la Muette de Portici* d'Auber, et *la Fidanzata*, écrit expressément pour le théâtre de Trieste par Riesck.

— Mme Ronzi de Begnis, qui a chanté à l'Opéra Italien de Paris il y a environ douze ans, et qui, après avoir passé quelques saisons à Londres, s'était retirée du théâtre, vient de contracter un engagement pour les théâtres de Naples avec Barbaja.

Bulletin d'Annonces.

Le Diable a Séville, opéra en un acte, paroles de M. Cavé, musique de M. J.-M. Gomis. Morceaux détachés avec accompagnement de piano.

A Paris, chez E. Troupenas, éditeur du Répertoire des opéras français, avec accompagnement de piano, rue Saint-Marc, n. 23.

Ouverture, avec accompagnement de violon, *ad libitum*.

N. 1. Duo chanté par MM. Lemonnier et Boulard: *Tout à sa patrie.* — 3 fr. 75 c.

N. 2. Chanson bohémienne, chantée par Mme Boulanger: *J'entends frémir.* — 2 fr. 25 c.

N. 3. Duo chanté par Mlle Prévost et Boulard: *Tu pars, adieu ma vie.* — 3 fr. 75 c.

N. 4. Chœur de moines: *A Saint-François.* — 6 fr.

N. 5. Duo chanté par Chollet et Féréol: *S'il est heureux de plaire.* 5 fr.

N. 6. Air chanté par Mlle Prévost: *O douleur! ô malheur!* — 3 fr.

N. 7. Chœur d'inquisiteurs: *Au saint office.* — 2 fr. 25 c.

N. 8. Trio chanté par Mlle Prévost, Chollet et Lemonnier: *O ciel! que vois-je?* — 7 fr. 50 c.

N. 9. Romance chantée par Chollet: *Daigne écouter mes vœux.* — 2 fr.

N. 10. Duo chanté par Mlle Prévost et Chollet: *O mon époux!* — 2 fr. 25 c.

N. 11. Couplets chantés par Féréol: *Chut! bon dieu quel mystère!* 2 fr. 25 c.

N. 12. Chant de liberté à quatre voix: *L'Espagnol se lève.* — 3 fr. 75 c.

Le Diable à Séville est une des productions musicales qui ont obtenu le plus de succès dans ces derniers temps à l'Opéra-Comique; nous ne doutons pas, qu'en passant de la scène dans les salons, la musique de M. Gomis ne justifie aux yeux des amateurs la faveur qu'elle a reçue du public. Tous les morceaux sont d'une exécution facile.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 14.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 7 MAI 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

LITTÉRATURE MUSICALE.

PAGANINI ET BÉRIOT, ou Avis aux artistes qui se destinent à l'enseignement du violon; par *Fr. Fayolle*. Paris, M. *Legouest*, éditeur, rue de Richelieu, n° 95, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n° 13; brochure in-8°. Prix: 2 fr.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Une idée singulière domine dans la partie de la brochure de M. Fayolle qu'il a intitulée: *Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du Violon;* cette idée consiste dans la croyance que l'art de jouer du violon est le résultat du calcul. Il y revient sans cesse et la présente dans tous ses développemens. «Vers le «milieu du dix-septième siècle, dit-il, existait à Venise «un violoniste célèbre, François Veracini, élève d'An«toine Veracini, et qui avait reçu une brillante éduca«tion, comme musicien et comme mathématicien. «Frappé des idées de J. Borelli sur les lois de la com«munication du mouvement, il fit de profondes ré«flexions sur le mécanisme symétrique des deux mains, «et sur leur usage dans l'art de jouer du violon.

«Tartini ayant entendu parler de la haute science de «Veracini, partit à pied de Padoue pour venir recevoir «de ses leçons. Veracini était alors à Venise chef de «l'académie de musique fondée par le roi de Pologne. «C'est là que Tartini conçut la première idée de divi«ser l'archet géométriquement. Depuis il composa son *Art de l'Archet*, sur une gavotte de Corelli.

«. . . . . Cet ouvrage immortel, le croirait-on, fut inspiré à Tartini en lisant celui de Borelli, qui contient «les lois mécaniques de l'action musculaire dans les «mouvemens de l'homme et des animaux.

«Ce fut à l'aide du calcul des *infiniment petits* que Tartini composa son *Art de l'Archet*, et sa fameuse feuille «de *broderies*, sur un adagio en *fa* majeur qui se trouve «dans le même ouvrage. . . . .

«Revenons à Veracini et à Tartini. Ces deux maîtres «célèbres, enthousiastes de leur art et des beaux effets «que le violon peut produire, se lièrent à un noble vé«nitien très savant, Alex. Marcello, d'une famille diffé«rente de celle de Benedetto Marcello. A dater de «cette époque, *le violon cessa d'être un art libéral, pour «devenir une science exacte.* Par malheur, Veracini devint «fou, et l'art du violon se perdit; mais Tartini et Mar«cello lui restèrent.

«Peu de temps après, Tartini quitta Venise pour al«ler se fixer à Padoue. Il fit alors de profondes ré«flexions sur un instrument dont la simplicité embrasse «une infinité de moyens. Il considéra le violon sous le «triple rapport de l'acoustique, pour la division des «sons, de la géométrie pour les divisions de l'archet, «*et de l'anatomie pour les mouvemens de l'ame.* Après «avoir étudié le système de Pithagore et celui d'A«ristoxène, il préféra celui de Ptolémée et de Di«dyme. Pour le corps sonore, il se procura l'ouvrage «de Bartholomeo-Ramos Pereira (Pereyra), qui, en «1400, avait été appelé de Salamanque à Bologne par «Nicolas V, pour y occuper une chaire de musique. «C'est Pereira qui proclama le premier l'expérience «des sons multiples du corps sonore, selon la loi des «aliquotes. Enfin Tartini consulta l'ouvrage du célèbre «astronome J. Kepler, *Harmonia mundi*, dans lequel «le troisième livre traite des proportions harmoniques.

«Mais les deux ouvrages qui intéressèrent le plus, *ce «fut* l'acoustique de Sauveur, qui peut-être lui donna «l'idée du troisième son, et le mémoire de Mairon sur «la propagation des sons, d'après Newton, ainsi que «sur l'analogie entre les sons et la lumière, etc. etc.»

J'ai cru devoir citer tous les passages où M. Fayolle s'est attaché à son idée du calcul appliqué au violon, afin de démontrer que cette idée n'est point en lui le résultat d'une simple conjecture, mais qu'elle résulte dans

son esprit de faits qu'il rapporte avec la conviction ou du moins la croyance d'un historien. Aux circonstances qu'il cite avec tant de détails, qui ne croirait en effet que tout cela a été rapporté par les biographes contemporains de Veracini et de Tartini? M. Fayolle ne nous laisse ignorer aucune circonstance; peu s'en faut qu'il ne nous dise le jour et l'heure où les deux virtuoses ont lu tel ou tel livre scientifique ou fait telle ou telle expérience: eh bien! pas un mot de ces choses n'existe dans les renseignemens écrits qui nous sont parvenus sur les deux virtuoses. C'est, dit M. Fayolle, d'après la tradition et les conférences de Guinguené avec Petit et Pagin, deux élèves de Tartini, qu'il a exposé les travaux de cet artiste pour perfectionner son instrument. Pour moi, je l'avoue, Petit et Pagin m'auraient dit en propre personne qu'ils avaient vu Tartini faire usage du calcul des *infiniment petits* pour régler son *Art de l'Archet*, que je n'en aurais rien cru, parce que c'est l'idée la plus bouffonne et la plus ridicule qui puisse passer par la tête d'un fou. Je n'en aurais rien cru, parce que loin d'entendre le calcul *des infiniment petits*, Tartini, je m'en suis convaincu en lisant son Traité de musique, n'entendait pas trop bien les calculs de simple arithmétique, et attachait une grande importance à de pures niaiseries. Je n'en aurais rien cru, parce que Tartini, non-seulement jouait du violon, mais était un grand violoniste, et qu'il ne se pouvait pas qu'il ne vît tout d'abord que le calcul, de quelque espèce qu'il fût, n'avait que faire à son archet. La tradition, qui transmet souvent des absurdités d'âge en âge, a encore fait des siennes dans cette circonstance. Je regrette qu'un ancien chef de brigade à l'école polytechnique, qui joue du violon et qui en a souvent parlé, ait été sa dupe dans une chose qui est doublement de sa compétence.

J'ignore si Veracini prit de Borelli des idées sur le mécanisme symétrique des deux mains appliqué au violon, et s'il ne consulta pas là-dessus ses doigts et son bras plutôt que le livre de son savant compatriote; mais ce que je sais bien, c'est que M. Fayolle s'est trompé sur le but des lectures et des travaux de Tartini, et qu'il a rapporté à l'art du violon ce que ce musicien n'a fait que pour le nouveau système d'harmonie qu'il a essayé d'exposer dans son Traité de musique. Ce que je sais, c'est qu'il est impossible que l'art de jouer du violon cesse jamais *d'être un art pour devenir une science exacte*, et que si cela se pouvait, ce serait une chose très fâcheuse. L'art de jouer du violon, comme celui de chanter, sera éternellement un art de sentiment, d'instinct et d'habitude mécanique, où le calcul, de quelque genre que ce soit, n'aura que faire.

Voici encore un passage curieux de la brochure de M. Fayolle. «Tartini avait deux archets, l'un marqué sur «la baguette de la division à quatre temps, l'autre, de «celle à trois temps. C'est dans ces divisions qu'il obtenait «toutes les subdivisions de l'*infiniment petit*, et *comme* «*il lui était prouvé que le poussé vertical était plus bref que* «*le tiré perpendiculaire, il faisait jouer la même pièce en* «*tirant comme en poussant, avec les mêmes inflexions. Aussi* «*avait-il écrit en grosses lettres cette maxime sur son pupi-* «*tre:* FORCE SANS RAIDEUR ET FLEXIBILITÉ SANS MOLLESSE.»

En vérité, je suis fort embarrassé pour trouver un moyen de dire à M. Fayolle que la tradition et les conférences de Ginguené avec Petit et Pagin ont encore étrangement abusé de sa bonne foi en ceci. Je l'exhorte à croire que Tartini n'avait point deux archets dont l'un était divisé en quatre temps et l'autre à trois, et qu'il trouvait dans ces divisions *les subdivisions de l'infiniment petit;* car Tartini n'était pas imbécille. Quant au passage souligné, je n'en parle pas; l'intelligence me manque absolument pour l'entendre.

Pour en finir avec Tartini, M. Fayolle s'écrie: «. . . L'école de Tartini, près d'un demi-siècle avant «Viotti, s'était répandue en Europe, et y avait porté «partout sa méthode sublime. Hélas! aujourd'hui, «combien elle a déchu! Au dire de certains professeurs, «*Tartini n'est plus qu'un mot.*

«Nous leur ferons observer que si Tartini n'avait «été qu'*un mot*, tous les savans de l'Europe n'auraient «pas été jaloux de correspondre avec lui.» On ne peut pousser plus loin l'évidence dans le raisonnement. «Tous les savans de l'Europe, après sa mort (la mort «d'un mot!) ne l'eussent pas cité comme une autorité «irrécusable. Enfin, le savant Prony ne se serait pas «chargé de l'admirable article TARTINI, dans la *Biogra-* «*phie universelle.*» On peut toujours se charger d'un admirable article, cela ne gâte rien à une réputation de science; mais je crois en effet que M. de Prony aurait été assez embarrassé de faire la biographie d'un mot. Ce paragraphe est charmant!

Je regrette que M. Fayolle se soit donné la peine de parler longuement du troisième *son* de Tartini dans un livre destiné à nous entretenir de Paganini et de Bériot. Bien qu'il soit exactement possible d'entendre ce phénomène du troisième son sur le violon, ce n'est pas à dire qu'il fasse partie de l'art de jouer, et c'est de cela qu'il était question.

La quatrième partie de la brochure de M. Fayolle est une sorte de catalogue des violonistes célèbres depuis soixante ans. Ce catalogue est orné d'historiettes, d'anecdotes et de réflexions.

Dans cette même partie on voit que Rode était *le Corrège du violon*, Kreutzer *l'Augereau du violon*, Lafont *l'Alcibiade du violon*, et que Baillot est *l'Hésiode du violon*. Je suis fâché que M. Fayolle n'ait pas poussé plus loin cette liste comparative; j'aurais été bien aise de savoir ce que sont à l'égard du violon certains artistes qui mettent parfois mon oreille à de rudes épreuves.

Bien des anecdotes et des citations de faits rapportées par M. Fayolle dans les troisième et quatrième parties de sa brochure sont au moins hasardées, ou même sont complètement fausses. Par exemple, il dit (pag. 19) que vers le milieu du dix-septième siècle François Veracini, violoniste célèbre, existait à Venise, et que Tartini partit à pied de Padoue pour aller prendre de ses leçons. D'abord, si Veracini avait brillé à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, Tartini n'aurait pas été prendre de ses leçons, car il naquit en Istrie, en 1692, il était déjà marié quand il alla à Venise, et Veracini aurait eu alors plus de quatre-vingt-dix ans. Le fait est que François-Marie Veracini était né à Florence vers 1680, et qu'il a été appelé à la cour du roi de Pologne, en 1720. Quant à ce que rapporte M. Fayolle, concernant les relations d'amitié entre Tartini et Veracini, il y a deux versions à cet égard. Dans la première, Tartini, effrayé du jeu de Veracini, partit à l'improviste de Venise le lendemain du jour où il l'entendit; dans l'autre, Veracini aurait emmené Tartini à Ancone pour lui donner des leçons. On voit que rien de tout cela n'est bien avéré, et l'on est fort loin d'avoir des détails authentiques sur de prétendues études mathématiques de ces virtuoses.

M. Fayolle assure que Bartholomeo-Ramos de Pereira fut appelé de Salamanque à Bologne en 1400, par Nicolas V, pour y occuper une chaire de musique. Par malheur, il y a sur tout cela d'assez grandes difficultés. En 1400, Nicolas V ni Bartholomeo-Ramos n'étaient nés, il n'y a jamais eu de chaire de musique à Bologne dans le quinzième siècle; enfin, c'est en 1482 que l'ouvrage de Pereira a été publié, c'est-à-dire, près d'un siècle après l'époque fixée par M. Fayolle.

M. Fayolle assure que ce fut en 1714 que Tartini découvrit le phénomène du troisième son, *bien antérieurement au système de Rameau, qui date de* 1722 (p. 22). Si le fait est vrai, il tint long-temps sa découverte cachée, car ce ne fut qu'en 1754, c'est-à-dire, quarante ans après qu'il publia son *Trattato di musica, secundo la vera scienza dell' armonia*, où il exposa pour la première fois son système. Il est assez singulier que dans la liste des ouvrages de Tartini que M. Fayolle a donnée (p. 28), il ait oublié celui-là, ainsi que sa réponse à la critique que Serres de Genève en avait faite, et qu'il ait mentionné un *Traité des agrémens du chant*, que Tartini n'a jamais fait.

Pour en finir avec les connaissances en physique et en mathématique que M. Fayolle attribue à Tartini, je lui rappellerai que le P. Colombo, célèbre mathématicien italien, affirma au docteur Burney, en 1770, que Tartini ne comprenait pas lui-même son système, qu'il était d'une ignorance complète en tout ce qui appartient aux mathématiques ainsi que dans l'art d'écrire, et qu'il avait été obligé d'avoir recours à la plume du même P. Colombo pour rédiger ses livres.

La partie de la brochure de M. Fayolle qui a pour titre *l'art de jouer du violon de Paganini*, est tirée de l'ouvrage de M. Guhr, et la notice abrégée sur cet artiste, de celle qui a été publiée dans le septième volume de la *Revue musicale*. M. Fayolle n'y a rien ajouté, si ce n'est quelques anecdotes qui ont peu de rapport à son sujet. Quant à la note sur M. de Bériot, elle porte presque toute entière sur la manière dont cet artiste accorde son violon pour jouer son concerto en *mi* bémol, et là-dessus vient un long passage sur les modes grecs, et sur les Spartiates qui coupaient les cordes que les musiciens ajoutaient à leur lyre. M. Fayolle avoue que M. de Bériot allonge bien son archet; mais, dit-il, faute d'en connaître les divisions, suivant l'école de Tartini, il manque *de souplesse* et d'énergie. Il y a tout lieu d'espérer que, sensible à cette observation, M. de Bériot va prendre le compas, et diviser sa baguette en trois ou en quatre temps; alors il aura de la souplesse, de l'énergie, et nous aurons du plaisir à l'entendre.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Troisième lettre à M. le Rédacteur de *la Revue musicale*.

Monsieur,

Avant de rechercher ce que la tradition orale ou écrite nous a laissé de traces de l'ancienne école de chant italienne, il me reste à examiner les modifications introduites dans l'enseignement de l'École royale par MM. Bordogni, Pellegrini, Banderali, et un peu avant eux par M. Garaudé.

Je l'avoue, ce n'est pas sans crainte que j'aborde cette partie la plus délicate, sinon la plus difficile, de mon travail. Toutefois ces messieurs voudront bien se rappeler, si jamais ces lignes passent sous leurs yeux, qu'elles sont sorties de la plume d'un simple amateur, et qu'elles ont été inspirées par un seul motif, l'amour de l'art et de la vérité.

C'est une erreur assez généralement accréditée, qu'un habile artiste est par cela même un maître excellent. Il est vrai que dans l'art du chant la plupart des grands professeurs ont été des chanteurs célèbres; mais il s'en faut de beaucoup que tous les chanteurs célèbres soient devenus d'habiles professeurs. Je serais véritablement ingrat si je ne rangeais MM. Pellegrini et Bordogni dans la première de ces catégories, car j'ai encore présentes à mon souvenir toutes les jouissances musicales que je leur dois; mais ce ne m'est pas une raison suffisante pour reconnaître dans ces chanteurs, justement célèbres, les qualités qui constituent un bon maître de chant. Certes, ils sont capables, aussi bien que personne, de transmettre à de jeunes élèves les traditions du *style* italien; mais c'est là, si je ne me trompe, tout leur talent de professeur. Au reste, je désire vivement être démenti par eux, et je me tiendrai pour convaincu au premier *bon élève* qui sortira de leurs mains.

Quant à M. Banderali, la question mérite d'être examinée avec plus de soin et de gravité. C'est, dit-on, M. Rossini qui nous a adressé ce maître comme le meilleur de l'Italie; et aux avantages inusités qu'a cru devoir lui faire l'administration de l'École royale, on n'a pas dû s'attendre à moins qu'à une régénération complète du Conservatoire quant à l'étude du chant. M. Banderali jouit en effet en Italie d'une fort grande réputation comme professeur; cette réputation l'a suivi à Paris: aucun maître n'est ici plus couru, et nous aimons à le reconnaître, il n'en est aucun qui puisse balancer ses brillans succès dans les salons de nos *dilettanti*. Personne en effet n'est doué d'une imagination plus riche et plus féconde; personne n'invente de plus jolis traits, de plus délicieuses fioritures; personne enfin ne sait mieux embellir un air. Vingt fois le même morceau passera dans ses mains, et vingt fois il en sortira embelli d'une parure toute différente. En voilà plus qu'il n'en faut pour expliquer comment tous nos *soprani* et nos *contralti* de salons ne sauraient se passer de lui pour *régler* la cavatine qui doit les faire applaudir à triple salve dans les soirées à la mode.

Mais est-ce bien là tout l'art du chant, et même en faisant suivre tout ce brillant cortége de traits et de fioritures du style italien dont on ne contestera pas l'excellence, obtiendrez-vous un grand chanteur? hélas! je crains que non; car pour réussir dans le chant italien il ne suffit pas d'ajouter une parure éphémère à des phrases de mélodie; il faut des études longues, constantes et sévères, des travaux rudes et fastidieux, une application de tous les instans. La voix humaine, comme la terre qu'on veut mettre en culture, a besoin d'être défrichée: il ne suffit pas de faire disparaître de sa surface les pierres et les ronces; il est besoin de la remuer de fond en comble, de la creuser dans tous les sens avec la pioche et la charrue. C'est alors seulement qu'on peut semer avec confiance, et s'attendre à une riche et abondante récolte.

Déjà plusieurs élèves sont sortis des classes de M. Banderali: je ne dirai un mot que de deux seulement qui ont été plus particulièrement remarqués, M. Baroilhet et Mlle Michel. Ces jeunes artistes ont toutes les qualités et tous les défauts de l'école dont ils sortent. Tous deux ont un carnet bien rempli de traits de toutes sortes, applicables aux divers rôles qui se rencontreront dans leur répertoire; tous deux ont bien saisi ce *fion* (qu'on me passe cette expression pittoresque, quoiqu'un peu triviale) italien que peut aussi donner la fréquentation des Bouffes; mais ils ne sauraient ni l'un ni l'autre faire sortir leur voix, la poser et la lier convenablement, filer un son ou dire trois notes d'un chant *spianato*. Le maître leur a laissé de plus, à peu près tous les vices naturels de leur organe, que je ne pourrais indiquer ici sans faire une énumération fort peu amusante de termes techniques.

D'après tout ce que je viens de dire, je ne crains donc pas de me tromper en affirmant que malgré tout son talent, M. Banderali ne connaît pas la constitution mécanique de la voix humaine, non plus que l'art de l'améliorer et d'en guérir les défauts, et ce sont là pourtant les premières qualités d'un bon maître de chant.

J'arrive enfin à M. de Garaudé. Ce professeur n'a pas été chanteur comme MM. Pellegrini et Bordogni; il n'est pas doué de la fécondité d'imagination de M. Banderali, et cependant il peut se placer à côté de ces trois artistes, et je crois que l'École royale lui doit au moins autant qu'à eux. Un seul point excepté, que je tâcherai d'éclaircir plus bas, il est plus aisé de parler de M. de Garaudé que des professeurs italiens; celui-ci du moins a produit quelque chose de saisissable et de susceptible d'un examen réfléchi, je veux parler de sa *Méthode complète de Chant, dédiée à son élève, mademoiselle Clotilde Coreldi, prima donna des théâtres de Milan et de Naples*. Quoique je n'aie pas le dessein de faire une analyse raisonnée de cet ouvrage important, ce qui serait fort long et peu récréatif, je ne puis me dispenser de dire quelques mots.

M. de Garaudé a senti la nécessité de réformer l'ancien enseignement en France. Il nous dit dans son avis préliminaire qu'il est allé s'inspirer aux bonnes sources, et qu'il a écrit ses vocalises sous le beau ciel de l'Italie, sur les terres classiques de la mélodie; qu'enfin il a re-

cherché avec empressement les conseils des grands maîtres et des célèbres chanteurs. Cet artiste a aperçu le but, et l'a clairement indiqué. « Savoir former et dé« velopper les voix par un travail progressif et modéré, « ne chercher à obtenir d'elles en les exerçant que ce « qui est conforme à leur génre et à leur nature, diri« ger le goût de l'élève, donner l'essor à son expres« sion en évitant tout système vicieux ou exagéré, « agrandir ses moyens sans jamais les forcer : tel est, « dans tous les pays, dit avec raison M. de Garaudé, le « secret d'un bon maître de chant. » Ailleurs il ajoute avec la même vérité et la même justesse : *La méthode et les principes de l'art du chant sont* immuables *à toutes les époques.*

Mais cette *méthode* et *ces principes immuables* les a-t-il magistralement exposés dans son traité complet? c'est ce qui est susceptible de controverse. Il me semble qu'oubliant ses propres paroles : *que ce que l'on nomme goût de style vieillit avec les professeurs qui l'enseignent*, ce maître a attaché une trop grande importance à des choses si fugitives, puisqu'il semble avoir écrit son ouvrage pour faciliter aux élèves l'étude du *style moderne.* C'est en effet à ce but que tendent presque uniquement les 285 pages de prose et de musique renfermées dans cette *Méthode complète*, tandis que les principes immuables de l'art du chant sont jetés çà et là avec fort peu d'ordre et de méthode, et souvent entremêlés de graves erreurs.

M. de Garaudé s'est encore laissé entraîner par l'apparente sagesse des moyens termes. Son *principal but*, affirme-t-il, a été de chercher à opérer une fusion heureuse des écoles anciennes et modernes, de réunir « les « avantages de la méthode large et expressive des *Ga*« *brielli*, des *Mara*, des *Norichelli*, des *Pacchierotti*, « des *Narchesi*, des *Crescentini*, à l'élégance et au bril« lant de la manière de chanter des *Velluti*, des *Fodor*, « des *Pasta*, des *David*, des *Rubini* et des *Lablache.* » M. de Garaudé possède trop bien l'histoire de l'art qu'il professe pour ignorer que la manière de l'ancienne école était large et expressive, sans pour cela le céder à l'école moderne sous le rapport du brillant et de l'élégance, et qu'il n'est nullement besoin de chercher un juste milieu qui ne saurait exister dans les arts. Il suffit de recommander à nos jeunes artistes de mettre dans leurs études cette persévérance, cette conscience qui distinguait à un si haut degré les anciens chanteurs, sans craindre aucunement que le goût moderne puisse rien perdre dans la pratique des *principes immuables* de l'art. Ces principes sont pour l'étude des différens styles du chant ce qu'est la grammaire générale pour l'étude des langues. Les noms des artistes célèbres mentionnés par M. de Garaudé pour établir cette division d'école en *méthode large* et *méthode brillante*, ne sont pas heureusement choisis. Jamais Mme Pasta et Lablache n'ont été cités pour le *brillant* de leur chant, tandis que Pacchiarotti, Marchesi et Crescentini étaient doués d'une merveilleuse facilité d'exécution. Pacchiarotti ne manquait jamais de placer dans chaque opéra une *aria di agilita*, et Marchesi a été souvent blâmé de faire abus de broderies.

M. de Garaudé paraît convaincu, d'après quelques passages de son livre, de l'importante différence qui existe entre le travail de la voix considéré comme instrument mécanique, et l'application de ce travail à l'étude des vocalises et du chant proprement dit; et cependant il est tombé dans une étrange méprise. Les vingt leçons élémentaires de la première partie de sa méthode sont des applications des principes de l'art, tandis que les cent soixante exercices qui doivent servir à les préparer sont écrits à la suite de ces leçons au lieu de les précéder. Au reste, il suffit de parcourir la table des matières pour se convaincre que la classification des diverses parties dont se compose cet ouvrage important est fort peu rationnelle.

Je sais bien qu'à toutes ces critiques M. de Garaudé peut répondre péremptoirement par un seul mot : avec ma méthode j'ai fait *la Coreldi !* pourtant, malgré les preuves incontestables du grand talent que possédait cette virtuose, talent bien attesté par les applaudissemens du public de *San Carlo* et de *la Scala*, ainsi que par les éloges des journaux de Naples, de Milan et de Turin; je ne sais quel sentiment de doute m'obsède et arrête ma conviction. Pardonnez, je vous prie, monsieur, mon incrédulité; je ne puis me persuader que dans le cours de vingt-cinq ans de professorat vous ayez formé *une cantante di primo ordine*, comme dit le journal officiel de Naples, et que vous n'en ayez formé qu'*une. La Coreldi* aurait-elle joui d'une réputation usurpée? mais non; les Napolitains et les Milanais sont trop fins connaisseurs, et jamais on ne précisa mieux le talent d'une cantatrice, *un bel metallo di voce melodiosa, netta, pieghevole, uguale, duttile, che scende ai tuoni piu bassi e sinnalza ai sopracuti, con ferma ed argentina progressione.* Il est tout aussi indubitable que vous avez été son maître. Cependant je lis page 35 de votre méthode : *la principale règle de l'expression musicale dans la vocalisation, est*, (vous soulignez vous-même les mots suivans) *d'augmenter graduellement le son, lorsque la cantilène forme une suite de plusieurs notes ascendantes, et de le diminuer peu à peu, lorsque ces notes forment une phrase descendante.* Avec de

pareils axiômes on peut faire un Dérivis, ou bien une madame....., mais non une Coreldi. Dans une telle perplexité, et pour l'honneur de l'art, je ne sais quoi me donne à penser qu'un autre maître a passé par-là. Un seul mot de M. de Garaudé peut tout éclaircir.

En résumé, les améliorations introduites dans l'étude du chant au Conservatoire, au lieu d'être radicales, n'ont porté que sur le *goût* et le *style* : il y a progrès, sans aucun doute, bien que nos théâtres à chant français ne puissent de long-temps en ressentir l'influence. Cela vient de ce que les études consistent toujours à étudier des airs. Les maîtres étant Italiens, c'est de l'italien qu'ils font apprendre à leurs élèves; et ceux-ci, une fois formés, quittent la France ou s'engagent à Favart. Voyez plutôt Mlles Michel et Baroilhet. Voilà donc à quoi aboutissent les 40 ou 50 mille francs que coûte l'école de chant.

Si l'on veut la régénérer et la rendre utile au pays, il faut chercher des maîtres possédant la tradition des principes fondamentaux de l'Ecole italienne, principes applicables à toute espèce de chant, puis choisir quelques professeurs nationaux qui en fassent l'application à notre langue. Ce problème, je ne le crois pas insoluble, et je tâcherai de le prouver.

P. R.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE ZAMPA,

OU LA FIANCÉE DE MARBRE,

Opéra en trois actes, paroles de M. Mélesville, musique de M. Hérold.

PREMIER ARTICLE.

Bien des révolutions se sont opérées dans la destinée de l'Opéra-Comique depuis qu'un petit nombre de comédiens italiens en jetèrent les premiers fondemens, sous le règne de Louis XIV; aucune ne fut plus remarquable que celle qui vient de se faire. Un mois s'est à peine écoulé depuis que l'administration de ce théâtre a passé des mains de M. Boursault en celles de M. Lubbert, et ce court espace a suffi pour tout changer. Alors, quand on voulait parler d'un spectacle dont toutes les parties étaient négligées et qui n'inspirait au public que du dégoût, on citait l'Opéra-Comique : s'agissait-il d'un mauvais orchestre? c'était celui de l'*Opéra-Comique*; de choristes sans voix, chantant faux et manquant à la mesure? cela se trouvait à l'Opéra-Comique; d'une exécution dépourvue de soins et de goût? c'était encore l'Opéra-Comique. Point de recettes; des dépenses à engloutir la fortune la plus solide; point de salut pour le présent, point d'espoir pour l'avenir : tel était le tableau que présentait alors un théâtre autrefois florissant et un genre de spectacle déchu de la faveur publique. Que s'est-il donc passé qui, dans un mois, a changé tant de mal en un bien dont tout le monde vient d'être frappé? Je vais essayer d'en rendre compte.

Plus occupé du soin de faire une salle élégante et de la décorer avec goût que de construire un théâtre favorable à la propagation des sons par les dispositions de ses lignes acoustiques, l'architecte qui a tracé le plan du nouvel Opéra-Comique, a si mal pris ses mesures que, naguère, la musique ne produisait de l'effet que dans les corridors qui se trouvent derrière le théâtre, en sorte que le résultat était précisément le contraire de ce qu'il devait être. Au lieu de frapper directement contre le tambour de la première galerie pour se répercuter dans la salle, la voix des chanteurs se perdait dans le ceintre : l'orchestre, placé beaucoup plus bas que le parterre, s'épuisait en efforts inutiles pour projeter au loin ses masses sonores; enfin, tels étaient les défauts de cette salle, qu'un bon orchestre et des chanteurs excellens y auraient perdu une partie de leur mérite.

Frappé de ces inconvéniens, M. Lubbert s'est décidé à sacrifier toute la partie de la salle qu'on nomme l'orchestre payant, et à faire avancer la scène de manière à mettre les chanteurs en avant de la ligne du ceintre. En même temps, il a fait relever le théâtre de telle sorte que les lignes sonores, au lieu de se porter sous la première galerie, viennent frapper contre son centre. L'orchestre, également relevé sur un tremplin, s'est considérablement agrandi dans toutes ses dimensions; enfin, rien n'a été négligé pour corriger les défauts acoustiques de la salle, et le succès a été complet.

Profitant des circonstances favorables qui mettaient à sa disposition de bons musiciens, M. Lubbert a remonté l'orchestre et l'a augmenté de telle sorte qu'il en a fait un des meilleurs qu'il y ait en France. Des symphonistes jeunes et pleins d'ardeur ont succédé à de vieux musiciens fatigués. Sous la direction de M. Valentino, ils déploient une énergie, une intelligence rare; les nuances les plus délicates sont rendues avec un fini parfait, et la musique loin de s'affaiblir par l'exécution comme cela n'arrivait que trop souvent autrefois, s'embellit maintenant de tout ce qu'il y a de magie et d'effet dans les ressources d'un orchestre excellent.

Les mêmes réformes, les mêmes améliorations ont

été faites dans les chœurs. Devenus plus nombreux, recrutés de voix sonores et fermes, ils sont aujourd'hui aussi satisfaisans qu'ils l'étaient peu autrefois. Ce n'est plus cette mollesse d'attaque, ce désaccord qui blessait naguère les oreilles les moins expérimentées; c'est de l'ensemble et de la justesse. La métamorphose est aussi complète qu'il est possible.

Autrefois, M. Pixérécourt faisait preuve de beaucoup d'intelligence et d'expérience dans la mise en scène des ouvrages; depuis sa retraite, cette partie importante avait été négligée dans presque tous les opéras; M. Solomé, qui vient de quitter l'Opéra pour entrer à l'Opéra-Comique, a déjà fait dans *Zampa* d'heureuses innovations qui ont contribué au succès éclatant que vient d'obtenir cet ouvrage. Les entrées, les sorties des choristes et des comparses sont bien réglées; leurs mouvemens sont dessinés avec goût. Qu'on ne s'y trompe pas, ces accessoires ajoutent beaucoup à l'effet et au mérite des ouvrages.

J'ai souvent blâmé les fautes de M. Lubbert. Le désir de conserver à l'Opéra une position qu'il devait à une faveur de cour, et qu'une intrigue pouvait lui ôter, lui faisait consumer en diplomatie bureaucratique un temps précieux qu'il dérobait aux soins de l'administration de son théâtre. A l'Opéra-Comique, ce n'est pas la même chose : là, son sort ne dépend que de lui; sa fortune est dans ses mains. L'intérêt particulier bien entendu vient seconder l'intelligence qu'on ne peut lui refuser. Plus de paresse, plus de monopole, et ses succès seront assurés; ce qu'il vient de faire en peu de temps est une preuve incontestable d'habileté; il est juste que je le déclare, et je le fais avec plaisir.

L'auteur de *Zampa* avait donné d'abord à son opéra le titre du *Corsaire*; il l'a changé depuis lors pour celui de *la Fiancée de Marbre*, plus piquant pour la curiosité. Le sujet, tout d'invention, rappelle un peu celui de *Don Juan* dans ses effets et dans son dénouement; mais il est traité avec art dans quelques parties de la pièce. Le troisième acte seul laisse quelque chose à désirer. Voici comment M. Mélesville a bâti sa fable.

Un fameux pirate, nommé *Zampa*, est devenu la terreur de Naples et de la Sicile; surpris enfin par les troupes du vice-roi, il a été jeté dans les prisons de l'État, condamné à mort, et dans la crainte qu'il échappe encore au sort qui l'attend, son signalement a été envoyé à tous les officiers du gouvernement. Alphonse, l'un d'eux, vient de le recevoir au moment où Camille, fille d'un riche négociant, va lui donner sa main. Des fêtes magnifiques se préparent pour célébrer ce mariage; des ouvriers sont occupés à décorer la vaste galerie du château. Cette galerie est ornée de statues : l'une d'elles représente les traits d'Alice Manfredi, jeune fille qui, après avoir été séduite par un seigneur qu'elle aimait, a été abandonnée, et qui, après avoir langui quelque temps dans une vaine attente du retour de son amant, est morte à la fleur de l'âge. Les habitans conservent encore le souvenir de la bonté de son cœur, et l'invoquent comme une sainte.

Un domestique vient annonçer à Alphonse que des hommes à cheval demandent à lui parler aux portes du château; ne doutant pas que ce ne soient les amis qu'il a priés d'être témoins de son bonheur, il court à leur rencontre; mais il ne reparaît pas, et bientôt au lieu de lui, c'est *Zampa* qui se présente; *Zampa* qui s'oppose à la conclusion de l'hymen projeté et qui se flatte de ne point trouver d'obstacles à sa volonté. Il remet à Camille une lettre de son père qui est tombé entre les mains du pirate, et qui conjure sa fille de lui sauver la vie et de lui rendre la liberté en accordant à Zampa tout ce qu'il exigera. Camille offre tous ses trésors; mais les richesses, il les dédaigne : c'est elle-même qu'il veut posséder. Pénétrée de douleur, elle se retire dans son appartement, et livre son château et tout ce qu'il renferme à la discrétion de Zampa et de ses compagnons. Un repas est servi, le vin coule en abondance, les têtes se montent et les propos impies circulent parmi les convives. Certain Daniel, mari de Ritta, suivante de Camille, exerçait autrefois le métier de pêcheur, et après avoir disparu avec sa barque, s'est fait compagnon de Zampa. Bien que pirate déterminé, il lui reste des scrupules religieux, et jamais il ne commet un meurtre sans faire dire des messes pour le repos de l'ame de sa victime. L'impiété de ses compagnons renouvelle ses terreurs superstitieuses; mais celles-ci sont au comble quand il voit devant ses yeux la statue d'Alice Manfredi, de cette jeune fille si cruellement trahie par son capitaine. Zampa se rit de ses frayeurs; il s'approche de la statue, et lui passant au doigt son anneau, il déclare qu'il la prend pour sa fiancée jusqu'au lendemain. Chacun applaudit à cette idée : mais avant de quitter la galerie, Zampa veut reprendre son anneau; alors le courage des pirates est mis à une rude épreuve, car la statue étend tout à coup son bras et le ramène vivement en serrant l'anneau. Malgré sa fermeté, Zampa est ébranlé, et les pirates épouvantés se précipitent contre terre. Ce coup de théâtre termine le premier acte.

Au deuxième, tout se prépare pour le mariage de Zampa avec Camille Lugano. Ce Zampa n'est autre que le comte de Monteza, frère aîné d'Alphonse. Dans

sa jeunesse, des amis débauchés l'ont jeté dans un genre de vie aventureux et agité qui a fini par l'obliger à se faire chef de pirates. Son frère Alphonse ne l'a point connu, parce qu'il est beaucoup plus jeune; il ignore que ce Zampa dont il a reçu le signalement n'est autre que son frère. Alphonse vient de s'échapper des mains des pirates; il a appris que Camille a consenti à donner sa main à un étranger; il veut s'opposer à cet hymen. Son rival est devant ses yeux; Alphonse reconnaît les traits dépeints au signalement, et ne doute plus que ce soit Zampa lui-même qui veut lui enlever sa maîtresse. Un des compagnons du pirate vient d'être arrêté sur la côte au moment où il débarquait. Il était porteur d'une lettre dans laquelle Alphonse espère trouver la preuve que l'homme qui est devant lui n'est autre que Zampa; mais cette lettre, qui est du vice-roi, contient le pardon du pirate, et l'acceptation de ses services dans la marine de l'État. Furieux, Alphonse brise son épée et s'éloigne, la chapelle s'ouvre, et un prêtre bénit l'union de Camille et de Zampa; mais l'apparition de la statue d'Alice dans le temple vient frapper celui-ci de terreur et le rideau tombe.

Le troisième acte se passe dans l'appartement de Camille. Alphonse, qui a appris le motif qui l'a déterminée à donner sa main au brigand, pénètre près d'elle pour l'engager à le suivre; mais elle est irrévocablement l'épouse de Zampa, elle résiste aux prières de celui qu'elle aime. Surpris par le pirate et ses amis, Alphonse veut se défendre, mais il est entraîné. Camille supplie son époux de lui permettre de se retirer dans un couvent, mais c'est en vain. Zampa veut user de ses droits, une lutte s'engage, Camille se réfugie dans une alcôve; Zampa s'y précipite après elle, mais au lieu de sa femme, c'est la statue, *la fiancée de marbre* qu'il y trouve; elle le saisit dans ses bras et disparaît avec lui dans les entrailles de la terre. L'appartement disparaît, et l'on aperçoit le rivage de la mer. Camille, accompagnée d'Alphonse et de ses amis, y reçoit dans ses bras son père, rendu à la liberté par le sacrifice qu'elle a consommé.

Il y a de l'intérêt dans cette pièce, et même de l'art dans les dispositions des deux premiers actes. Le troisième n'est pas exempt de quelque embarras; la substitution de la statue à Camille dans l'alcôve n'y a pas été faite avec adresse à la première représentation, et cela a jeté quelque froideur sur le dénouement. Le principal écueil était la ressemblance des effets de cette statue avec celle du commandeur dans *Don Juan;* mais M. Melesville a fort bien fait de ne pas s'effrayer de cette ressemblance, puisqu'il en a tiré le principal intérêt de sa pièce. Peut-être ferait-il bien de supprimer au second acte une des apparitions de cette statue: en multipliant ces effets, on les affaiblit. Un mérite assez rare et assez remarquable de ce drame est celui de la position des morceaux de musique qui sont en général bien amenés. Enfin Zampa me semble à la lettre un fort bon poëme d'opéra.

La musique que M. Hérold a composée pour cet ouvrage est une des productions les plus distinguées sorties de sa plume; dans mon opinion, c'est même la meilleure; et cet ouvrage me paraît lui assurer une place honorable parmi les plus habiles compositeurs de l'école française. Le caractère des morceaux principaux est bien saisi et a de la couleur dramatique; plusieurs mélodies sont d'une forme très heureuse, et l'instrumentation est remplie d'effets neufs et piquans, quoiqu'on puisse lui reprocher d'être quelquefois trop bruyante. Enfin, dans cet ouvrage, on sent la conscience d'un artiste qui a voulu bien faire et qui a écrit pour lui avant de songer aux autres; dans les arts, il n'y a que ces sortes de productions qui vivent. Plusieurs morceaux de la partition de *Zampa* méritent d'être particulièrement distingués. De ce nombre sont, 1° l'introduction; 2° un fort beau quatuor; 3° l'air de Chollet au deuxième acte; 4° un duo qui se termine en trio, où se trouve une phrase charmante chantée par Mme Boulanger, et qui aurait pu être reproduite avec avantage; 5° le finale du deuxième acte, brillant d'une multitude de détails remarquables; 6° et enfin un duo plein de chaleur et de passion au troisième acte. Certes, un opéra qui contient tant de bonnes choses est un bon ouvrage. Après avoir pris une si belle position dans son art, il ne reste plus à M. Hérold qu'à marcher dans cette route pour arriver à une réputation brillante et solide.

Chollet et Mme Casimir ont bien chanté leurs rôles; Mme Boulanger et Féréol ont bien joué les leurs; quant à celui de Moreau-Sainti, il est peu important.

Le succès le plus complet a accueilli la première représentation de *Zampa*, et de ce jour date la régénération de l'Opéra-Comique, régénération d'autant plus complète, d'autant plus satisfaisante, que M. Lubbert l'a conçue d'une manière toute musicale, et que les sacrifices ne lui ont point coûté. Trop long-temps la musique n'a été que l'accessoire de l'opéra-comique français; pour lui donner l'importance qui lui appartient, il fallait agrandir les moyens d'exécution; c'est ce qui vient d'être fait.

FÉTIS.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉᵉ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 15.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 98.

PARIS, SAMEDI 14 MAI 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Les personnes qui n'ont point encore renouvelé leur abonnement, sont priées de vouloir bien nous en envoyer le montant, soit en un bon sur la poste, soit en un mandat sur une maison de commerce de Paris. Les difficultés de recouvrement sur la province nous empêchent de tirer comme par le passé.

EXTRAITS

D'une Notice physiologique sur le célèbre violoniste NICOLO PAGANINI, par M. le docteur BENNATI.

La notice dont nous avons extrait quelques faits que nous allons offrir aux lecteurs de *la Revue musicale,* a été composée par M. Bennati, qui y a consigné le résumé des observations qu'il a faites sur le célèbre violoniste dont il est depuis long-temps le médecin. Cette notice est destinée à être lue à l'Académie des sciences de l'Institut. L'auteur a bien voulu nous la communiquer, et nous autoriser à en extraire ce que nous croirions être de nature à intéresser les artistes et les amateurs.

M. Bennati se propose de démontrer dans sa notice que c'est moins à l'exercice fréquent et habituel des difficultés de son instrument que Paganini est redevable de l'habileté extraordinaire qu'il a acquise, qu'à son organisation pathologique. Il trace d'abord le portrait de l'artiste en ces termes:

« Paganini est pâle et maigre et d'une taille moyenne. Quoiqu'il ne soit âgé que de quarante-sept ans, sa maigreur et le manque de dents, en faisant rentrer sa bouche et rendant son menton plus saillant, donne à sa physionomie l'expression d'un âge plus avancé. Sa tête volumineuse, soutenue sur un col long et maigre, offre au premier aperçu une disproportion assez forte avec ses membres grêles; un front haut, large et carré, un nez aquilin fortement caractérisé, des sourcils arqués d'une manière parfaite, une bouche pleine d'esprit et de malice rappelant un peu celle de Voltaire; des oreilles amples, saillantes et détachées, des cheveux noirs et longs retombant en désordre sur ses épaules, et contrastant avec un teint pâle, donnent à Paganini une physionomie qui n'est pas ordinaire, et qui représente jusqu'à certain point l'originalité de son génie.

« On a dit à tort que l'expression de la douleur physique donnait aux traits de Paganini un caractère sauvage de mélancolie qui partait du chagrin de vivre. J'avoue que la fréquentation de Paganini ne m'a jamais donné une semblable idée de son caractère : je l'ai toujours vu gai, spirituel, rieur même avec ses amis, se livrant avec son charmant petit *Achille* à des jeux d'enfant. Et mieux que personne je puis parler de Paganini; admis depuis plus de dix ans dans son intimité, ayant été mille fois en position de l'observer, d'abord en Italie et puis surtout à Vienne, où j'eus l'occasion de lui donner mes soins pendant quelques mois, aucune circonstance physiologique de sa vie ne m'est étrangère, etc., etc. »

Après avoir ainsi tracé le portrait général de l'artiste, M. Bennati entreprend de démontrer que sa sensibilité nerveuse est le premier principe de son talent, et, par le récit des diverses maladies qui l'ont attaqué depuis son enfance, fait voir que cette sensibilité s'est développée avec beaucoup d'intensité. Voici ce qu'il rapporte à ce sujet:

« Dans sa première enfance comme à un âge plus avancé, la mobilité et l'irritabilité de son système

veux ont été extrêmes, et toutes les maladies qu'il a présentées se sont compliquées de quelques phénomènes extraordinaires venant de cette source.

« A quatre ans il a la rougeole, et cette maladie, souvent bénigne chez les enfans, prend chez lui une gravité peu ordinaire. Le système nerveux s'y associe d'une manière si remarquable, qu'il se déclare une catalepsie qui le tient tout un jour dans un état de mort apparente. Sa famille désolée croit qu'il a cessé de vivre, et déjà il était enveloppé du linceul funéraire et prêt à mettre dans le cercueil, lorsqu'un léger mouvement révéla aux assistans qu'il vivait encore.

« A l'âge de sept ans, Paganini eut la scarlatine qui exerça également une influence fâcheuse sur son système nerveux; il se manifesta des convulsions ainsi que des crampes et des contractions spasmodiques des muscles, qui se sont répétées quelquefois depuis. »

La notice contient la description de quelques autres maladies qui ont tourmenté l'existence de Paganini, entre autres, d'une pleuropneumonie qu'il eut à Lucques à l'âge de quatorze ans, et d'une fièvre catarrhale dont il fut tourmenté à Naples. C'est à la suite de cette dernière qu'un médecin crut reconnaître en lui un commencement de phtisie laryngée, et que le bruit s'est répandu qu'une maladie de poitrine incurable conduisait le célèbre violoniste lentement au tombeau. M. Bennati lui-même partagea cette opinion lorsqu'il eut occasion de donner des soins à Paganini, pendant son séjour à Vienne, en 1828. Mais après l'arrivée de l'artiste à Paris, il voulut s'assurer de la véritable situation des choses, et de concert avec M. le docteur Miquel, qui a fait une étude spéciale des affections de poitrine et de l'usage du stétoscope du docteur Laennec, il soumit Paganini à un examen sévère de l'état de ses poumons. Après avoir rendu compte des faits qui résultèrent de cet examen, M. Bennati ajoute : « Maintenant « nous sommes heureux de pouvoir donner cette as- « surance aux nombreux amis de Paganini, ses pou- « mons sont jusqu'aujourd'hui parfaitement sains. » Quant à la maigreur de l'artiste, M. Bennati fait remarquer qu'elle contribue à la singularité de son talent : « D'une part, dit-il, le tissu cellulaire, en re- « couvrant la pulpe de ses nerfs, les rendrait moins « impressionnables et sympathisant moins, si je puis « m'exprimer ainsi, avec les cordes de son violon; « de l'autre, l'embonpoint lui ôterait la faculté de « donner à ses bras et à son corps les poses néces- « saires à l'exécution des mouvemens qui produisent « les effets magiques qui nous transportent. »

Considérant la structure physiologique de Paganini comme une condition nécessaire de son habileté, M. Bennati en conclut que cette seule observation suffit pour démontrer la folie qu'il y aurait à vouloir imiter ce violoniste, n'étant point organisé de la même manière.

« Que l'on remarque seulement, dit-il, la manière « dont il saisit et place son violon, la position qu'il donne « parfois à ses bras, et que l'on me nomme ensuite un « artiste qui puisse l'imiter! Quel est celui, par exemple, « qui pourra, pour produire certains effets, croiser pres- « que l'un sur l'autre ses coudes au-devant de sa poitrine; « et, pour le dire en passant, pourrait-il leur donner « cette position nécessaire à son jeu si, au lieu d'être « maigre, il avait l'embonpoint du célèbre Maestro, son « compatriote? Trouverons-nous ailleurs que chez lui « une disposition naturelle qui facilite prodigieusement « son jeu; savoir, l'épaule gauche qui est de plus d'un « pouce plus haute que l'autre; ce qui, lorsqu'il se tient « debout et les bras pendans, fait paraître le droit beau- « coup plus long que l'autre? Et l'extensibilité des li- « gamens capsulaires des deux épaules, et le relâche- « ment des ligamens qui réunissent le poignet à l'avant- « bras, le carpe au métacarpe et les phalanges entre « elles, qui les présentera et aura ainsi la faculté de faire « ce qu'il fait? Sa main et ses doigts ne sont pas plus « grands qu'ils ne doivent être, mais il en double l'éten- « due par l'extensibilité que toutes ses parties présentent. « Ainsi, par exemple, il imprime aux premières pha- « langes des doigts de la main gauche qui touche les « cordes, un mouvement de flexion extraordinaire qui « les porte, sans que la main se dérange, dans le sens « latéral à leur flexion naturelle, et cela avec facilité, « précision et vitesse. On dira que ces facultés physi- « ques se sont développées par un long exercice : c'est « possible; mais il faudra convenir que la nature devait « l'avoir admirablement disposé pour arriver à ce résul- « tat; elle a dû le gratifier de dispositions organiques que « l'étude a perfectionnées. Ainsi, pour arriver à être Paga- « nini, ce n'était point assez de son génie musical, il lui « fallait la structure physique qu'il présente, l'étroitesse « de sa poitrine, la distension qu'il peut donner aux li- « gamens de ses articulations agissantes. Tous ces avan- « tages sont pour lui ce que l'organe de la voix est au « chanteur; il a été organisé pour être violoniste in- « comparable, comme Mme Catalani et Mlle Sontag pour « être cantatrices célèbres. »

M. Bennati considère aussi la finesse remarquable de la peau du violoniste comme une cause de la sensibilité de son tact, sensibilité dont il retire de grands avantages dans le placement de ses doigts sur les cordes. Mais c'est surtout à la structure extérieure et intérieure de son oreille qu'il attribue cette perception si juste des sons qui se manifeste en lui d'une manière éclatante par plusieurs phénomènes. La disposition extérieure de l'organe de l'ouïe, et la mobilité de ses parties, sont, à n'en pouvoir douter, des moyens fort utiles à certains animaux pour saisir avec rapidité les émanations les plus faibles du son et du bruit. Ainsi, le lièvre tourne d'ordinaire l'ouverture de ses oreilles en arrière pour juger s'il est poursuivi; ainsi le cheval les dirige à volonté et rapidement en avant ou en arrière, selon que le bruit qui l'inquiète se produit devant ou derrière lui; ainsi le chat, dont l'ouïe a tant de finesse, tient son oreille dans une mobilité perpétuelle. Frappé de ces faits, M. Bennati a examiné attentivement les oreilles de Paganini, et a reconnu dans leur structure ainsi que dans leur direction habituelle les causes de la grande sensibilité de l'ouïe de cet artiste. Voici ce qu'il dit à ce sujet:

« Certes, il faut croire que cette disposition (de son oreille) est avantageuse à la perception extrêmement précise des sons, et qu'il y a un rapport entre les caractères extérieurs et l'organisation intérieure de son oreille, de même que celle de son cerveau. Nous devons consigner ici une observation que nous avons faite, et de laquelle les systématiques tireront les conséquences qu'ils voudront, c'est que le cervelet est énorme chez Paganini. Si un fait tout récent, communiqué à l'Académie par M. Magendie, ne prouvait incontestablement que l'on peut avoir toute l'intégrité de l'ouïe sans avoir de cervelet, un autre académicien, auquel la science doit plusieurs découvertes utiles, pourrait se servir de l'exemple de Paganini pour corroborer ses idées sur les fonctions du cervelet. Car, de même qu'il est rare de voir la base occipitale aussi saillante, de même, il est impossible de voir une ouïe plus fine que celle de Paganini. Il entend ce qu'on dit à voix basse à une distance très grande, et la sensibilité de son tympan est telle, qu'il éprouve une véritable douleur lorsqu'on parle à haute voix près de lui et par côté; il est obligé alors de se tourner exactement en face de l'interlocuteur. La sensation est beaucoup plus forte du côté de l'oreille gauche; c'est celle qui correspond à la pose du violon. Le pavillon de son oreille est, en effet, admirablement disposé pour recevoir les ondes sonores. Sa conque est large et profonde, ses saillies sont fortement dessinées, l'hélix et l'anthélix proéminentes. Les formes de cet organe n'ont chez Paganini rien de douteux, et toutes ses lignes sont tranchées; il est impossible de voir une oreille plus ample, mieux proportionnée dans toutes ses parties et plus fortement dessinée. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est la courbure en avant des cartilages qui composent le pavillon, et l'ouverture du conduit auditif externe; au lieu d'être presque arrondi et largement ouvert, comme chez les autres sujets, il est très alongé de haut en bas, et semble indiquer l'ampleur du reste de ce conduit des sons.

« M. le docteur Deleau le jeune, a examiné l'oreille de Paganini avec nous, et nous a éclairé de ses avis. L'ayant fait souffler ou avaler, le nez et la bouche étant clos, Paganini nous a dit ressentir une impression désagréable et même un peu douloureuse dans l'intérieur de l'oreille, résultat de la forte pression de l'air sur la membrane du tympan. Cette sensation désagréable et momentanée qu'éprouve Paganini est plus forte que celle qu'on ressent ordinairement. Cela tient autant à la conformation comparative de l'oreille interne et externe, à la quantité d'air que ces cavités peuvent admettre qu'à la sensibilité de la membrane du tympan. »

M. Bennati termine ses observations sur la conformation de l'organe de l'ouïe chez Paganini par quelques anecdotes qui prouvent en effet l'excessive sensibilité de cet organe de l'artiste. A quatre ans, dit-il, il sentait déjà le rhythme de la musique, au point d'avertir son père qui jouait de la mandoline qu'il manquait à la mesure.

« La délicatesse musicale de l'ouïe de Paganini surpasse tout ce qu'on saurait imaginer. Au milieu de l'assourdissante activité des instrumens de percussion de l'orchestre le plus nombreux, il lui suffit d'un léger toucher du doigt pour accorder son violon. Il juge également dans les mêmes circonstances de la discordance d'un instrument des moins bruyans, et cela à une distance incroyable. Dans plusieurs occasions il a montré quelle était la perfection de son organe musical en jouant juste sur un violon qui n'était pas d'accord.

« La musique pénètre Paganini. Nous tenons de lui qu'à l'âge de cinq ans, le carillon de cloches, tel qu'il a lieu en Italie, lui procurait tantôt une grande jouissance, tantôt un étrange sentiment de mélancolie, et qu'il ne

pouvait entendre le son de l'orgue à l'église sans être ému jusqu'aux larmes. Il a beau être souffrant et débile, le premier coup d'archet est une étincelle électrique qui vient de lui donner une nouvelle vie. Tous ses nerfs ont vibré comme les cordes de son violon, et son cerveau n'a plus d'autre faculté que celle d'exprimer les transports de son ame musicale. »

CORRESPONDANCE.

A monsieur Fétis, directeur de la *Revue musicale*.

Paris, le 10 mai 1831.

M. P. R. vient de publier dans la *Revue Musicale* deux articles dans lesquels il signale, selon sa manière de voir, les vices qu'il a remarqués dans l'enseignement du chant, au Conservatoire. Sans doute quelques améliorations y deviennent nécessaires. L'examen attentif que j'ai fait, à diverses époques, de la manière dont cette partie si essentielle de l'art musical est dirigée dans les conservatoires d'Italie, m'a fait apercevoir, peut-être mieux qu'un autre, ce qui manque au nôtre; mais la position très modeste que j'y occupe me fait une loi de me renfermer strictement dans les bornes du genre d'enseignement qui m'y est confié.

Je ne puis m'empêcher cependant de réfuter l'assertion vague et banale répétée par M. P. R., « que tous « les professeurs réunis n'ont point formé, en trente « ans, six bons chanteurs, et un seul artiste du premier « ordre. »

Si, par cette dernière qualification, on entend un *Pacchiarotti*, un *Crescentini*, M. P. R. a raison. De longues études, dirigées par un maître habile, ont concouru sans doute à former le talent de tels virtuoses; mais ce n'est qu'à des distances très éloignées que la nature réunit sur un même élève tous les moyens d'organisation physique et morale sans lesquels il n'est point de parfaits chanteurs. La plupart des professeurs cités dans ces articles ont tiré, en général, le meilleur parti possible de leurs élèves, qui forment aujourd'hui la presque totalité des artistes chantans des principaux théâtres de Paris et des départemens, et dont une partie a acquis une réputation distinguée. Le petit nombre de *succès éclatans* doit s'attribuer à l'excessive rareté des belles voix réunies à ces dons naturels de l'esprit et de l'intelligence musicales, à cette expression touchante, à cette fécondité de l'imagination, à cette brûlante énergie que les meilleurs maîtres ne peuvent, hélas! qu'indiquer et développer.

Un exemple rendra cette vérité beaucoup plus frappante.

Depuis vingt-cinq ans l'enseignement de la composition est confié aux plus hautes notabilités en ce genre, à MM. *Cherubini*, *Lesueur*, *Berton*, *Boieldieu*, *Reicha* et *Fétis*. Depuis cette époque leurs élèves ont obtenu, chaque année, des premiers prix aux concours et à l'Institut. Cependant j'ai beau interroger les annales de nos théâtres, je ne vois guère que *deux* élèves du Conservatoire, MM. *Hérold* et *Halevy*, qui s'y soient distingués par des succès. Devra-t-on conclure de ceci que les célèbres professeurs ci-dessus soient mauvais? N'est-il pas plus juste de penser que les maîtres de composition ne peuvent, comme ceux du chant, qu'enseigner les bons et véritables principes de leur art, en faire de judicieuses modifications appliquées à l'organisation particulière de chacun de leurs élèves; mais qu'ils ne peuvent devenir responsables de la médiocrité d'un jeune compositeur sans génie, ni d'un chanteur qui débute avec des moyens bornés de voix, de goût et d'expression? Il est d'ailleurs probable que beaucoup de bons élèves formés par eux ne sont restés dans l'obscurité que par le manque de concours de ces circonstances heureuses que le hasard produit souvent, et sans lesquelles le vrai talent reste oublié et méconnu.

Pour former un chanteur très distingué, cinq à six années de bonnes études et d'*essais publics de son talent* deviennent indispensables; et puisque M. P. R. veut bien rappeler les titres réels de la réputation brillante que Mlle *Coreldi* s'était acquise en Italie, je lui dirai, pour première réponse à ses doutes sur le talent *qu'elle n'a jamais attribué qu'à mes soins assidus*, que c'est en 1817 (elle avait alors quatorze ans) que j'ai commencé à poser sa voix et à la développer avec les plus grands ménagemens par tous les exercices préparatoires de l'école de *Crescentini*, dont je m'honore d'avoir suivi les conseils. L'étude de beaucoup de *cantabile* expressifs, genre dans lequel elle excellait particulièrement, a précédé celle qui fait acquérir l'agilité. Je lui ai enseigné progressivement les principaux airs et duos du répertoire français et italien, ainsi que ses rôles, en Italie, où elle n'a cessé de recevoir mes conseils que lors de la maladie qui la fit périr à vingt-deux ans, en 1826, en excitant les plus vifs regrets des Milanais, qui lui firent des funérailles d'une pompe extraordinaire. J'ajouterai qu'elle débuta au théâtre de *San Carlo*, à Naples, *deux mois après son départ de Paris*, par le rôle de *Cenerentola*, qu'elle n'avait jamais étudié, et qu'elle joua ainsi à l'improviste avec le plus éclatant succès. D'ailleurs Naples manquait alors de maîtres de chant, même du

troisième ordre, et il est plus que notoire *que j'ai seul dirigé sa carrière théâtrale*, qui fut, hélas! trop courte pour sa fortune et pour ma réputation!

Je dois remercier M. P. R. d'avoir bien voulu parler de ma *Méthode complète de chant* avec quelque faveur. Cependant, après avoir cité comme ridicule un axiôme général sur l'art de nuancer *qui me fut dicté textuellement par Crescentini*, il dit : « que les cent soixante exer- « cices qui devraient précéder mes vingt leçons élémen- « taires sont écrits à la suite de ces leçons. » Il ne faut que parcourir mon ouvrage pour s'assurer que les numéros 1 à 50 et 111 à 121 sont distribués à chacune des pages destinées aux préceptes et exemples de chaque partie constitutive de l'art du chant et de ses ornemens divers. Quant aux autres exercices d'agilité, ils ne sont qu'une préparation aux vingt-cinq vocalises ou morceaux de chant sans paroles de la deuxième partie. C'est à celles-ci surtout que je dois l'adoption de ma méthode par tous les bons professeurs qui y ont trouvé matière à de bonnes études classiques sur les *cantabile* qui expriment les divers accens des passions, et une immense quantité de fioritures modernes : ce qui semble constituer un peu cette *fécondité d'imagination* qui m'est contestée par l'auteur des articles, lequel paraît n'avoir examiné que le texte de mon ouvrage.

Le reproche de n'avoir formé, en vingt-cinq ans, qu'*une* élève *di primo ordine* pourrait devenir plus sérieux si je n'apprenais à M. P. R. que je n'ai été nommé au Conservatoire qu'en 1816. Depuis cette époque jusqu'en 1820, chaque professeur avait ses élèves particuliers qu'il faisait vocaliser et chanter jusqu'à leurs débuts. C'est pendant ces quatre années que j'ai formé Mlle *Colombelle-Coreldi* et quatre ou cinq élèves qui chantent les premiers rôles dans nos principales villes départementales. En 1821 on prit, contrairement à tous les usages d'Italie, la décision « que les élèves étudiè- « raient *le chant sans paroles* dans une classe, et *le chant* « *avec paroles* dans une autre : » ce qui leur donne deux méthodes quelquefois incohérentes. On me relégua dans cette première partie de l'enseignement. Il me devint donc *désormais impossible* de donner d'autres gages de mon talent, si ce n'est pour la vocalisation, dont mes élèves ont obtenu six prix au concours de 1830. Cependant, en 1827, M. Cherubini voulut bien tolérer que je donnasse *des leçons de chant à une seule élève* qui avait très peu de dispositions, et qui néanmoins obtint un prix au concours suivant. Depuis, cette attribution m'a été retirée, quoiqu'il puisse sembler probable que, nourri des principes et du style de la bonne école italienne, je pourrais peut-être, plus qu'un autre, enfaireune judicieuse application à l'art de chanter nos opéras français, en modifiant la méthode italienne selon les convenances délicates qu'exige notre scène lyrique.

Agréez, etc.

A. De Garaudé.

A M. Fétis, rédacteur de *la Revue musicale*.

Monsieur,

Le n° 12 de *la Revue musicale* contient une lettre de M. Paganini, reproduite par plusieurs journaux, dans laquelle il se défend de nouveau contre les bruits calomnieux d'une captivité. Un passage de cette lettre donne lieu à quelques observations que je prends la liberté de vous communiquer.

M. Paganini dit que depuis l'âge de 14 ans il n'a cessé de donner des concerts et *d'être sous les yeux du public*, et que pendant seize années il a été employé comme chef d'orchestre et directeur de musique à la cour. Dans la dernière assertion, il pourrait bien y avoir une erreur; la mémoire de M. Paganini semble l'avoir mal servi sur ce point, car la cour de la princesse Elisa Bacciocchi à Lucques, où il avait cet emploi, n'ayant pas elle-même existé seize ans, il est impossible qu'il y ait rempli ces fonctions aussi long-temps. D'ailleurs, il y entra vers 1805, et il n'y était plus en 1813. On ne sait pas au juste à quelle époque il quitta Lucques, ni s'il se retira dans sa ville natale ou sur quelque autre point de l'Italie. Toute cette période de sa vie fournit peu de données à la biographie. Ce n'est qu'à partir de 1813 que les faits biographiques deviennent plus nombreux et surtout plus précis.

Il y a donc une période dans la vie de notre artiste, où, loin de *rester sous les yeux* du public (ou au moins des lecteurs de sa biographie), il semble plutôt en disparaître pour quelque temps, période au moins assez obscure pour être favorable aux bruits répandus; et il est certain que s'il a été en prison, ce n'a pu être qu'avant 1813, puisque depuis on peut suivre le cours de sa vie année par année. Je ferai observer qu'en 1813 il était à l'âge de 25 ans, et que le raisonnement « qu'il aurait dû avoir une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans » n'est pas très logique.

Je suis loin, monsieur, de vouloir admettre le fait de l'emprisonnement. Au contraire, j'ai tâché dans ma notice sur Paganini, de refuter les bruits répandus à cet égard, d'en relever les contradictions, et d'en montrer l'origine dans une méprise occasionnée par un violoniste polonais, Duranowski. J'aurais désiré d'en pouvoir prouver à l'évidence l'impossibilité. Pour cela, il

aurait justement fallu pouvoir montrer M. Paganini *toujours sous les yeux du public;* mais tous les ouvrages allemands qui ont paru sur Paganini, et que j'ai consciencieusement exploités pour ma brochure, ne donnent rien de positif sur la période dont je viens de parler.

J'avais l'espérance d'obtenir de M. Paganini lui-même quelques éclaircissemens sur ce qui me paraissait obscur dans sa vie. Mais, à mon grand regret il n'a pu trouver un moment favorable où il pût tenir la promesse que j'avais obtenue de lui à ce sujet. Dans son propre intérêt comme dans celui du public, j'ose donc l'engager ici à donner par la voie de votre excellent journal des renseignemens précis sur cette période de sa vie, pour dissiper tous les doutes, que le manque absolu de données biographiques pourrait laisser à ses ennemis sur cette captivité.

Agréez, monsieur, les assurances du plus profond respect, avec lequel j'ai l'honneur d'être

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

G. E. Anders.

Paris, ce 3 mai 1831.

Nouvelles de Paris.

OUVERTURE DU THÉATRE ALLEMAND.

Freyschutz, opéra en 3 actes, musique de Weber.—Mme Schrœder-Devrient. — Haitzinger. — Mme Pistrich. — Mme Rosner. — Les chœurs.

Le souvenir de l'effet qu'ont produit *Freyschütz*, *Oberon* et *Fidelio* l'année dernière, à Paris, est encore trop récent pour que les amateurs de la bonne et consciencieuse musique ne se soient pas portés avec empressement à l'ouverture du théâtre allemand qui vient de succéder à la clôture du théâtre italien. La plus brillante assemblée assistait à cette représentation, où l'on devait entendre la belle voix d'Haitzinger, et jouir du beau talent dramatique de Mme Schrœder-Devrient. D'ailleurs, le bon orchestre du Théâtre-Italien devait seconder ces artistes distingués, et sous ce rapport, l'exécution devait y gagner beaucoup, car celui de l'année dernière avait bien souvent gâté les admirables intentions de la grande actrice dans la musique de Beethoven et de Weber.

Il faut bien le dire, toutefois; l'effet de la représentation n'a pas répondu à ce qu'on avait lieu d'en attendre. Une indisposition de Mme Schrœder-Devrient avait fait ajourner l'ouverture du théâtre, et cette indisposition n'était point encore dissipée quand elle s'est fait entendre. Sa voix ne se produisait que péniblement; ses sons manquaient de netteté, de franchise, et ses intonations, la plupart trop basses, indiquaient l'état de souffrance dans lequel elle se trouvait à la suite d'un voyage où elle était restée dix jours en voiture. L'organe de Mme Schrœder est inégal; quelquefois il a toute la pureté désirable, et alors il seconde à merveille ses chaleureuses inspirations; mais quelquefois aussi ce n'est qu'avec peine quelle parvient à vaincre certaines cordes voilées, et ce n'est guère qu'après deux ou trois scènes qu'elle maîtrise complètement son organe. J'ai connu plusieurs cantatrices d'un grand talent dont la voix était également rebelle par instans, et qui avaient besoin de *la mise en train* pour exécuter ce qu'elles imaginaient. Telles étaient Mme Grassini, Mme Strinasacchi, Mme Festa, et même Mme Pasta. Le public a peut-être trop vite oublié l'enthousiasme que lui a inspiré Mme Schrœder-Devrient l'année dernière, et il n'a pas tenu assez de compte de l'état de souffrance dans lequel elle se trouvait: il a été plus que froid pour elle, il a été injuste. Mais patience; encore quelques jours de repos, et elle prendra une éclatante revanche de ce léger échec. Avec un talent d'inspiration tel que le sien, il y a d'immenses ressources pour triompher de l'indifférence des spectateurs.

Haitzinger possède toujours l'une des plus belles voix de ténor qu'on puisse entendre. Également timbrée, limpide, vibrante dans toutes ses cordes, elle semble avoir été formée pour la musique allemande qu'il est appelé à chanter. Ces voix vigoureuses se prêtent rarement à une vocalisation facile et légère; aussi, quelle qu'eût été l'éducation musicale de ce chanteur, il est vraisemblable qu'il n'eût jamais brillé dans la musique de Rossini; mais il est un excellent interprète des inspirations de Beethoven et de Mozart. A cette représentation de *Freyschütz*, sa voix était dans sa toute fraîcheur, et il a également bien chanté son grand air du premier acte, le trio du second et le charmant rondo du troisième.

Mme Roland, qui l'année dernière chantait le rôle d'Agathe, est remplacée par Mme Pistrich, dont la voix ne manque ni d'éclat ni d'étendue, mais en qui l'on pourrait désirer un peu plus d'accent. Son exécution est facile et ses intonations ont de la justesse; il y a beaucoup d'analogie entre son organe et celui de Mme Roland, mais l'avantage et comme musicienne et comme cantatrice me paraît être du côté de Mme Pistrich.

Guénée ne fait plus partie de la troupe de M. Roeckel; il a été remplacé dans le rôle de Gaspard par M. Krebs,

assez bon acteur, mais dont la voix est trop faible pour ce rôle. Jusqu'ici la partie faible de l'opéra allemand que nous avons eu à Paris a été dans les basses. Cela a d'autant plus lieu de surprendre les musiciens qui connaissent l'Allemagne, qu'ils savent que ce genre de voix s'y trouve plus communément que les ténors, et qu'il y a aux théâtres de Berlin, de Munich et de Dresde, de bonnes basses chantantes qui auraient pu compléter un ensemble très satisfaisant avec Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient.

La prolongation de l'indisposition de Mme Devrient a obligé le directeur à faire débuter à sa place Mme Rosner à la deuxième représentation de *Freyschütz*. Cette cantatrice possède une jolie voix, et ne manque ni de chaleur ni d'intelligence; mais, comme la plupart des chanteurs allemands, elle fait apercevoir dans son mécanisme l'absence d'une bonne école de chant en Allemagne. Mme Rosner, dans certains momens d'expression scénique, ne s'aperçoit pas qu'en forçant ses moyens elle donne aux sons aigus de sa voix une aigreur qu'ils n'ont pas naturellement; toutefois, cette cantatrice a obtenu un succès flatteur qu'elle a justifié dans plusieurs scènes.

Il y a dans le troisième acte de *Freyschütz* des couplets dont le refrain est chanté par un chœur de femmes; ces couplets et ce chœur sont charmans; malheureusement ils ont été abîmés par une petite personne qui n'a point de voix et qui ne connaît pas les premiers élémens du chant. L'année dernière, il y avait dans la troupe une jeune fille qui disait assez bien ce petit morceau; pourquoi donc l'avoir renvoyée, ou ne l'avoir point remplacée par quelqu'un qui fût supportable? Il suffit d'une tache semblable pour gâter la meilleure représentation.

Les vrais choristes allemands, non ceux qui nous gâtent toute musique dans l'opéra italien, mais ceux que nous avons entendus l'année dernière, ou du moins des musiciens qui les valent, ont reparu dans *Freyschütz*. Ceux-là comprennent bien l'esprit de ce qu'ils chantent, et y mettent une verve remarquable. Ils disent toujours bien l'introduction de l'opéra de Weber; toutefois, je leur reprocherai de s'être laissé emporter un peu trop par leur ardeur, et de n'avoir pas toujours chanté juste à la première représentation. L'exécution a été beaucoup meilleure sous ce rapport à la seconde.

L'orchestre accompagne bien la musique allemande, dont il n'a pourtant pas l'habitude comme de la musique italienne; M. Girard, en le dirigeant, fait preuve de goût et d'intelligence. Comme il faut qu'il se mêle toujours un peu de critique aux éloges les mieux mérités, je dirai à M. Girard que le mouvement de l'*allegro* de l'ouverture est pris trop vite, et qu'il perd dans ce mouvement beaucoup de finesse de détails.

SOIRÉE

DE QUINTETTIS ET DE QUATUORS,

Donnée par M. Baillot à l'Hôtel-de-Ville, salle Saint-Jean.

(Samedi 7 mai.)

M. Baillot, sur qui j'ai épuisé toutes les formules de l'éloge, vient de me mettre au défi par le talent merveilleux qu'il a déployé dans cette séance. Ce n'était plus dans un local exigu, devant un petit nombre d'auditeurs choisis qu'il se faisait entendre cette fois; c'était dans une vaste salle, au milieu d'une foule d'auditeurs empressés à juger le violoniste français dont s'honore l'école actuelle, après les prodiges fantastiques du magicien italien. Notre grand artiste avait compris sa position : il y avait de quoi pâlir pour un homme ordinaire; mais ces instans critiques sont toujours favorables aux talens d'un ordre supérieur. Le génie de la musique et le sentiment de ses forces protégeaient Baillot : il s'est surpassé. Il a été prodigieux d'inspiration, de jeunesse et de verve, sublime, incomparable interprète des beautés de Mozart, de Boccherini et d'Onslow. Cette musique si grave, ces accens si passionnés ont fait vibrer le cœur à toute cette multitude assemblée, toute émue d'étonnement à l'épreuve d'un plaisir qui lui était inconnu. Naïf et tendre dans le quintetto de Boccherini, passionné, mélancolique et plein d'ardeur dans la véhémente composition de Mozart, grand et hardi dans le beau quintetto de M. Onslow, Baillot a fait entendre trois hommes différens en moins d'une heure, et ces trois hommes ne pouvaient avoir de rivaux, chacun en leur genre. Baillot est né avec le génie de la musique instrumentale, et sa grande habileté comme virtuose seconde merveilleusement ses inspirations.

Des applaudissemens frénétiques et bien mérités ont retenti pendant toute cette soirée, soirée trop courte pour les amateurs nombreux qui y étaient réunis.

Fétis.

— Une indisposition de Mme Schrœder a fait ajourner samedi la première représentation de *Fidelio*, qui devait avoir lieu jeudi dernier. Cet opéra est remis jusqu'au rétablissement de la cantatrice. *L'Enlèvement du Sérail* est donné ce soir pour le second début de Mme Rosner.

— Paganini a fait merveilles dans le département du Nord. Les journaux de Boulogne, Lille, Calais et Dun-

kerque sont tout pleins des prodiges du grand artiste : ce sont partout des enchantemens, des admirations à perdre la tête. La ville de Dunkerque lui a décerné une médaille en or avec cette devise : *A Paganini les dames de Dunkerque.* A Lille, on ne l'a laissé partir qu'après une promesse formelle qu'il reviendrait à son retour de l'Angleterre.

— Le bruit de l'engagement de Mme Malibran à l'Opéra-Comique, répété par plusieurs journaux, est dénué de fondement, car l'habile cantatrice est partie mardi dernier pour la Suisse, et ne reviendra qu'au mois de janvier prochain pour reparaître au Théâtre-Italien. Son intention est de profiter de la belle saison pour prendre un repos qui lui est devenu nécessaire. On parle aussi d'Adolphe Nourrit pour le même théâtre : cela n'est pas vraisemblable, puisque son engagement à l'Opéra n'est pas terminé.

Publications étrangères.

Boehm, J. W. Analyse des Schœnen der Musik und des Tanzes (*analyse du beau dans la musique et la danse*); in-8° de 9 feuilles, avec 2 planches, à Leipzig, chez Liebeskind.

Ergænzungsband zum Handbuch der musikalischen Literatur (*supplément au manuel de la littérature musicale*, par Whistling); in-8° de 10 feuilles, à Leipzig, chez Hofmeister.

Fink, G. W. Erste Wandrung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik (*premier développement de la musique dans les temps les plus reculés, servant d'introduction à l'histoire de la musique*); in-8°, avec 8 planches, à Essen, chez Bædeker.

Künstler-Lexikon tirolisches; oder Lebensbeschreibungen jener Künstler welche geborne Tiroler waren, oder eine længer Zeit in Tirol sich aufgehalten haben (*dictionnaire des artistes du Tirol, contenant les biographies des artistes qui sont nés dans ce pays, ou qui y ont vécu long-temps*); in-8° de 18 feuilles, à Landshut, chez Krüll.

Lehmann, J. T. Anleitung die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen, etc. (*Instruction pour apprendre à accorder l'orgue, suivie d'une description de toutes les parties de cet instrument*); in-8° de 2 feuilles, à Leipzig, chez Breitkopf.

Ebhardt, G. F. Die hœhern Lehrzweige der Tonsezkunst, etc. (*traité de haute composition, formant le tome II de la méthode de composition du même auteur*); in-8° de 20 feuilles, avec 55 planches gravées, contenant les exemples; à Leipzig, chez Hofmeister.

Gebhardt, L. E. Generalbass-Schule (*traité d'accompagnement, ou de basse chiffrée*); tome II, in-4°, à Leipzig, chez Hartknoch.

Müller, W. Chr. Æsthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst (*introductions esthétiques et historiques à la musique*); 2 vol. in-8°, le premier de 24 feuilles et demie, le second de 29 feuilles; à Leipzig, chez Breitkopf.

Obermaier, J. B. Chorallehre, etc. (*méthode de plain-chant*); quatrième édit., in-4°, à Landshut, chez Thomann.

Wœrterbuch neuestes musikalisches (*nouveau dictionnaire de musique*); in-8° de 24 feuilles; à Ulm, chez Ebner.

Zeitschrift für den deutschen Kirchengesang, etc. (*journal pour le chant d'église en Allemagne*); in 8°, à Gotha, chez Krug.

Ce journal paraît par mois; il en a déjà paru six cahiers.

Rassmann, Fr. Pantheon der Tonkünstler, oder Gallerie aller bekannten verstorbenen une lebenden Tonsezer, Virtuosen, Musiklehrer, musikalischen Schriftsteller, etc. des Inn- und Auslandes (*Panthéon des musiciens, ou Galérie de tous les compositeurs, virtuoses, professeurs, auteurs morts et vivans de l'Allemagne et de l'étranger*); in-8°, à Quedlinburg, chez Basse.

Le nombre des feuilles n'est pas indiqué, et l'on ne dit pas si l'ouvrage se composera de plusieurs volumes.

Spontini in Deutschland, oder unpartheiische Würdigung seiner Leistungen wæhrend seines Aufenthaltes daselbst (*Spontini en Allemagne, ou critique impartiale de ses productions pendant son séjour dans ce pays*); in-8° de 8 feuilles, à Leipzig, chez Steinacker

Bulletin d'Annonces.

Tyrolienne favorite de Mme Malibran, variée pour harpe par Bochsa. 3 fr.

Grande Étude pour le Piano en forme de fantaisie, sur de célèbres airs gaulois. Op. 18. — 5 fr.

Chez Pacini, éditeur des opéras de *Rossini* et de *Paganini*, boulevard Italien, n° 11 (1002).

La Parisienne variée pour violon, avec accompagnement de piano ou de quatuor, et dédiée au général Lafayette, par A. Bergère, Op. 2. — 2 fr.

La jeune Varsovienne, romance, paroles de J.-B. Leclère, musique avec accompagnement de piano, dédiée à M. Barbereau, par A. Bergère. — 1 fr. 50 c.

A Paris, chez Marescot, éditeur de musique (1003).

Chaulieu 118, contredanses militaires, variées pour le piano.

Id. 119, quadrille du Voyageur, contredanses variées pour le piano.

Chez Lemoine, rue de l'Échelle, n° 9 (1004).

Souvenirs du Tyrol, mélodie pour flûte avec accompagnement de piano, dédiée à M. J.-N. Bouilly, membre de plusieurs sociétés académiques et littéraires, et composée par T. Berbiguier, Op. 103. — 6 fr.

Les Regrets, mélodie concertante pour flûte et piano, dédiée à son ami Hus Desforges, par T. Berbiguier, Op. 104. — 6 fr.

A Paris, chez l'auteur, rue des Vieilles-Étuves-Saint-Honoré, n° 16. Ces deux nouvelles productions de M. Berbiguier se recommandent avec avantage aux amateurs de flûte (1005).

AVIS.

Un monsieur et une dame, sans enfans, s'occupant de musique, désirent près d'eux une demoiselle forte pianiste de dix-huit à vingt-cinq ans.

S'adresser, pour de plus amples renseignemens, à leur domicile, rue de la Paix, n° 12 *bis*, de deux à quatre heures seulement.

Le concierge indiquera. (1001.)

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 16.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 15; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 21 MAI 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

CORRESPONDANCE.

Quatrième lettre à M. le Rédacteur de LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

En terminant ma dernière lettre, je me croyais arrivé à la partie la plus importante de cette correspondance, l'exposition de la vraie méthode de chant italien, et me voilà, à mon grand regret, lancé dans une polémique avec M. de Garaudé; je dis à mon grand regret, car j'aime à reconnaître tout le mérite du professeur auquel je dois répondre ainsi que les nombreux services qu'il ne cesse de rendre chaque jour à l'art que nous cultivons tous deux, lui comme habile maître, moi comme obscur amateur. Aussi, comprenant parfaitement notre position réciproque, ce n'est pas sans une vive appréhension que je vais essayer de soutenir les opinions que j'ai eu la hardiesse d'avancer.

Comme si ma cause n'était pas déjà assez mauvaise, M. de Garaudé ne s'est pas contenté de répondre à ce qui le regarde personnellement, il s'est fait encore le champion de ses confrères du Conservatoire, et réfute mon assertion *vague et banale*, comme il l'appelle, « que tous les professeurs réunis n'ont point formé, en « trente ans, six bons chanteurs et un seul artiste du « premier ordre, » en disant: que *ce n'est qu'à des distances éloignées que la nature réunit sur un même élève tous les moyens d'organisation physique et morale sans lesquels il n'est pas de parfaits chanteurs;* que *la plupart des professeurs cités ont tiré, en général, le meilleur parti possible de leurs élèves;* enfin que *le petit nombre de succès éclatans doit s'attribuer à l'excessive rareté des belles voix réunies à ces dons naturels de l'esprit et de l'intelligence musicales, etc.* A tout cela j'aurais bien des réponses à faire, je me bornerai à quelques observations. Je n'ai jamais prétendu que les maîtres du Conservatoire dussent former des chanteurs parfaits, car je n'en connais aucun, et je ne sais si jamais il en a existé; mais Mmes Damoreau et Méric-Lalande, ainsi qu'Adolphe Nourrit, peuvent passer pour de *bons* chanteurs; Mme Malibran, et après elle Mlle Sontag, sont sans aucun doute des artistes du *premier ordre*, et pourtant aucun de ces virtuoses n'a atteint la perfection. Je crois, malgré cela, que le Conservatoire serait assez fier d'en avoir formé quelques-uns de ce mérite. Dire que les sujets lui ont manqué ne me paraît pas juste; Mlle Grassari, Mme Dabadie, je cite quelques noms au hasard, MM. Dérivis, Damoreau, Dabadie, Lafont, et cinquante autres, étaient bien doués de quelque organisation physique et morale et possédaient de belles voix: et pourtant quels chanteurs en a-t-on fait? Peut-on avec justice m'empêcher de dire que c'est la faute des maîtres lorsque toutes les personnes qui se sont un peu occupées de chant savent que Porpora seul a fait Farinelli, Gafarelli, Salimbeni, Il Porporino, la Minghotti, la Gabrieli, la Molteni et plusieurs autres; que de l'école de Pistocchi sortirent Pasi, Minelli, Il Balino, Bertolino di Faenza, et Bernacchi; que Bernacchi lui-même a eu pour disciples Cortani, Amadori, Guarducci, Mancini et Raff; qu'enfin de nos jours et sous nos yeux le célèbre ténor Garcia, dont le nom sera inscrit dans l'histoire de la musique à côté de ceux de Porpora, de Redi, de Pistocchi, etc., a aussi formé, seul, Adolphe Nourrit, Mme la comtesse Merlin, Mmes Méric-Lalande, Raimbaut, Malibran, et Mlle Edwidge, qui vient de s'essayer dans quelques concerts avec tant de succès.

M. de Garaudé se trompe en affirmant que, « pour for- « mer un chanteur très distingué, cinq à six années de « bonnes études et d'*essais publics de son talent* devien- « nent indispensables. » Aucun des élèves de Garcia n'a étudié plus de dix-huit mois avant ses débuts; et quant aux *essais publics*, on sait que Caffarelli, le fameux castrat, qui n'était jamais sorti de la classe de Porpora,

et après de longues études commencées dès l'enfance, croyait en être encore aux élémens, fut fort surpris un jour de s'entendre dire par son maître : *Va, mon ami, tu es le premier chanteur de l'Italie et du monde.*

L'exemple cité par M. de Garaudé, à l'appui de ses opinions, ne me paraît pas non plus bien concluant. Un chanteur est un artiste d'exécution, l'invention est tout dans un compositeur. L'enseignement des *bons et véritables principes* de l'art du chant a un résultat assuré; il fait des chanteurs très distingués, témoins Bernacchi, Mmes Raimbaut et Méric-Lalande. Bernacchi avait une mauvaise voix, Pistocchi en fit un des premiers virtuoses de son temps. D'inhabiles maîtres avaient cassé la voix de Mme Raimbaut qui, pendant six ans, fut condamnée au silence; on sait ce que cette dame est devenue dans les mains de Garcia. Mais on peut être un savant harmoniste, un contrepointiste profond, et avec cela faire siffler toutes ses compositions. Pour chanter il faut de l'art, il faut du génie pour composer.

Tout ce qui précède est si *banal* et si connu que M. de Garaudé et moi n'attachons pas sans doute une grande importance, lui à la défense des maîtres de l'École royale, moi à la réfutation de ses assertions. J'arrive donc à quelque chose de moins *vague*, je veux dire la partie de la lettre de ce professeur qui regarde Mlle Coreldi. Ici nous sommes malheureusement dans un dissentiment plus marqué, et il ne s'agit vraiment pas d'un simple procédé de politesse envers un confrère. J'ai écrit, en parlant de la Coreldi, cette phrase quelque peu provocatrice : *Je ne sais quoi me donne à penser qu'un autre maître a passé par-là, un seul mot de M. de Garaudé peut tout éclaircir*, et ce mot ne s'est pas fait attendre : Mlle Coreldi *n'a jamais attribué son talent qu'à mes soins assidus*, je souligne comme M. de Garaudé; « c'est en 1817 que « j'ai commencé à poser sa voix; elle n'a cessé de recevoir mes conseils que lors de la maladie qui la fit périr en 1826; » et un peu plus bas : « Il est plus que « notoire *que j'ai seul dirigé sa carrière théâtrale.* » Ces mots sont encore soulignés.

Diable! mais ceci, si je ne me trompe, m'a l'air d'un démenti bien conditionné, fort poli dans la forme, comme cela convient entre gens bien élevés, mais très précis et fort catégorique. C'est donc ici le point embarrassant, et j'en suis réduit à employer une seconde fois la forme dubitative; au reste j'en appelle aux souvenirs de M. de Garaudé qui, je l'espère, pour ma justification, le serviront mieux qu'au moment où il écrivit sa lettre.

Dans la rue de Richelieu, presque en face la rue Feydeau, il y a une grande et belle maison avec une cour fermée par une grille, dans laquelle, me suis-je laissé dire, un certain artiste de quelque réputation, nommé Garcia, occupait un appartement; j'avoue qu'il ne m'est pas possible de préciser l'année, mais ce devait être entre 1817 et 1826. Quelques personnes m'avaient affirmé que M. de G., donnant le bras à une jeune personne, allait fréquemment dans cette maison. Mlle Colombelle était le nom de cette jeune personne, et ces visites avaient le même but, m'assurait-on, que celles faites à la même époque et à la même personne par Mme la comtesse M... et Ad. Nourrit. Voilà ce qui m'avait fait dire, en parlant de Mlle Coreldi, mais sous la forme dubitative, un autre maître a passé par-là. La lettre de M. de G. me jeta dans une étrange perplexité; j'avais porté une accusation *banale*, n'avais-je donc pour la soutenir que des on dit *vagues* et sans consistance? Il me fallut aller aux informations pour tâcher de découvrir à quoi ces visites étaient employées, et voici ce que j'appris : Ces visites fréquentes et longtemps répétées se passaient de la part de Garcia à transmettre à Mlle Colombelle les précieux renseignemens que ce célèbre artiste avait reçus lui-même d'un des derniers maîtres de la grande école italienne. M. de G., fort attentif, écoutait avec recueillement ces excellens préceptes et notait soigneusement sur un carnet tous les exercices, tous les traits dont se composaient les leçons. Ajouterai-je que lorsqu'une difficulté se présentait, un avertissement plus sévère de M. de G. suivait l'explication du professeur, et que plusieurs fois des larmes coulèrent des beaux yeux de Mlle Colombelle. Il est vrai que si c'est seulement au salaire qu'on reconnaît un maître, Garcia ne mérite pas ce nom. C'était de sa part pure obligeance et amour de son art, Mme Méric et Nourrit peuvent aussi l'attester; mais ces deux artistes se glorifient d'avoir été ses élèves.

Je pourrais dire encore que ce n'est qu'après ses relations avec Garcia que M. de G., renonçant à sa première méthode de chant, l'a abandonnée pour en rédiger une autre qui offre de nombreux points de ressemblance avec les *Exercices pour la voix*, le meilleur ouvrage sans contredit publié de nos jours, bien que trop concis et trop peu développé, mais l'auteur n'a pas voulu faire une *méthode complète*.

Il y a bien des choses dans mes lettres auxquelles M. de G. n'a point répondu, et je lui en sais gré, car celle-ci, déjà fort longue, serait devenue interminable.

M. de G. n'admet pas les observations que j'ai faites sur sa méthode, je le conçois; il cherche à me réfuter, c'est dans l'ordre; moi, je persiste et cherche à me défendre, rien de plus naturel.

J'ai cité comme ridicule un axiôme général sur l'art de nuancer *dicté textuellement par Crescentini.* Entendons-nous. L'axiôme de Crescentini, que je connais parfaitement, car il se trouve dans les réflexions préliminaires placées par ce grand chanteur à la tête de ses vocalises, n'a pas, ou je me trompe fort, la signification absolue que lui prête M. de G.; c'est simplement une règle d'expression musicale qui est bien loin d'être constante, car Crescentini et M. de G. lui-même fournissent des exemples du contraire. Je pourrais en citer cent autres pris dans tous les opéras connus; je me contenterai d'un seul. Dans la cavatine de *la Donna del Lago*, est-il possible de donner son véritable sens à la phrase musicale placée sur ces mots, *tutto detesto*, autrement que par un crescendo de l'aigu au grave? Toutes les cantatrices qui ont chanté ce morceau n'ont jamais fait autrement, même les élèves de M. de G. A présent, je le demande, que devient l'*art de nuancer* si vous faites un précepte fixe et invariable de *crescendo* du grave à l'aigu, et du *diminuendo* de l'aigu au grave. Écoutez les chanteurs élevés d'après cette méthode, que je puis à bon droit appeler ridicule, ils ont tous la voix perçante et criarde dans le haut, terne ou nulle dans les cordes graves. Au reste, cet axiôme avait été interprété de la même manière par les rédacteurs de l'ancienne méthode du Conservatoire, et vous savez ce que cela a produit. A présent, voici le précepte tel que Garcia l'a compris : « On donnera d'abord la même valeur et la « même force à toutes les notes de ces exercices, afin « de les rendre très égales et très distinctes; ensuite par « des inflexions on donnera un peu plus de force à la « première note de chaque phrase, puis seulement à la « seconde, ensuite à la troisième; après on changera « encore les inflexions de toutes les manières possi- « bles. » Comparez et choisissez.

J'ai dit, dans ma dernière lettre, que je n'avais pas le dessein de faire une analyse complète de la méthode de M. de G., je le devrais aujourd'hui pour mon entière justification; j'y renonce, cela me mènerait trop loin. Cependant, en démontrant que la classification des diverses parties dont se compose cet important ouvrage est fort peu rationnelle, j'aurai à peu près répondu à tout.

L'art du chant se compose bien évidemment de trois parties bien distinctes. La première et sans contredit la plus importante, car sans elle les autres ne sont rien, et pourtant la moins connue, est le travail mécanique de la voix, l'art de l'émettre, d'en unir les registres, de la rendre pleine et sonore, pure et flexible, agile et brillante, etc.; la seconde est l'étude du chant sans paroles ou vocalisation, et la troisième enfin le chant avec paroles. Il n'est besoin, comme je l'ai déjà dit, que d'ouvrir à la table la méthode de M. de Garaudé pour se convaincre que ces trois parties de l'art ne sont pas distinctes et séparées, mais confusément entassées. Les vocalises sont mêlées aux exercices, des exercices identiquement les mêmes sont deux fois répétés d'abord comme traits ou tournures de chant, ensuite comme préparation à la roulade; les gammes chromatiques y précèdent les gammes diatoniques, et ces dernières, la base du mécanisme de chant, reléguées à la fin et ne sont regardées par l'auteur que comme une préparation aux 25 vocalises de la 2me partie.

Je m'arrête, et suis vraiment peiné de m'être vu forcé de revenir sur la critique d'un ouvrage qui pêche par l'ordonnance, mais dont les matériaux sont fort bons pour la plupart; une chose me fâche surtout, c'est l'importance que M. de G. attache à ses vocalises, auxquelles, affirme-t-il, il doit l'adoption de sa méthode par tous les bons professeurs. Je ne conteste aucunement le mérite distingué de ces vocalises, ni la fécondité de l'imagination qui les a produites (j'avais dit seulement que M. de G. n'est pas doué de la fécondité d'imagination de M. Banderali), mais si c'est la principale chose que les *bons professeurs* ont remarquée dans la *méthode*, je plains ces bons professeurs, ils ne connaissent pas les élémens constitutifs de l'art du chant. Lorsque M. de G. donnera une seconde édition de son ouvrage, qui malgré tout ce que je me suis vu forcé d'en dire n'en est pas moins fort remarquable, je l'engage très fort à réunir sous un seul point tout ce qui a rapport au mécanisme de la voix, à donner à cette partie toute l'importance, tous les développemens qu'elle mérite, et, je ne crains pas de me tromper, il me pardonnera mes critiques, et ne me saura pas mauvais gré de mes avis.

La suite de cette correspondance prouvera à cet habile professeur combien je désire lui voir occuper à l'École royale la place dont ses talens le rendent digne, et je ne laisserai pas échapper cette occasion pour lui faire mes biens vifs remercîmens de la cruelle perplexité dont il vient de me tirer. J'avais accusé M. Chérubini d'ignorance, j'avais reproché à ce savant musicien de n'avoir aucune connaissance de l'art du chant, et cette proposition mal sonnante, vous-même, monsieur le rédacteur, ne l'aviez admise dans votre journal qu'avec un petit correctif, et voici, à ma grande satisfaction, ce que je lis dans la lettre de M. de Garaudé « en 1821 on prit, « contrairement à tous les usages d'Italie, la décision « que les élèves étudieraient le *chant sans paroles* dans

TIMBRE ROYAL

« une classe, et le *chant avec paroles* dans une autre, ce « qui leur donne deux méthodes quelquefois incohéren- « tes. » Je vous le demande, monsieur, avais-je raison, est-ce là une hérésie musicale bien conditionnée? Aussi, me voilà plus fier et plus audacieux que jamais, et c'est dans ces sentimens que je me dispose à continuer ma correspondance, si rien ne vient encore se jeter à la traverse et si vous voulez bien me continuer votre indulgence.

P. R.

LE PAGANINI DU XVIIE SIÈCLE.

Ce n'est souvent que le hasard qui prodigue la célébrité. Tel homme supérieur dans l'art qu'il cultive, reste inconnu et pauvre, tandis qu'un autre, grace à des circonstances plus favorables, moissonne la gloire et l'argent; tel autre encore, célèbre pendant sa vie, est oublié bientôt après sa mort. Rappeler sa mémoire, ce n'est que rendre justice en réparant le tort du temps.

L'homme dont je vais parler, à en juger d'après quelques-unes de ses œuvres, doit avoir été le Paganini de son siècle.

Jean-Jacques Walther, né vers 1650, à Witterda près Erfurt, n'était d'abord que simple domestique d'un riche polonais, qui, jouant du violon, fit naître en lui le goût de cet instrument. Il l'apprit sans maître, et s'y étant perfectionné, il entra à la chapelle de la cour de Saxe. Plus tard, il fut attaché à la personne de l'électeur de Mayence, en qualité de secrétaire pour la langue italienne.

Parmi les œuvres de musique qu'il a publiées, il s'en trouve une bien remarquable sous ce titre :

Hortulus melicus, uni violino, duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti, studiosa varietate consitus a J. J. Walthero. (Petit jardin mélodique, à deux, trois et quatre parties qui se jouent sur plusieurs cordes d'un violon seul, etc.) Mogantiæ, 1688, 129 pages in-fol. oblong.

Le numéro 28 de ce recueil curieux contient le morceau suivant :

Serenato a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva, due trombe et timpani, lira tedessa e harpa smorzata, per un violino solo. (Sérénade pour un chœur de violons, orgue tremblant, guitare, flageolet, deux trombes et timbale, lyre allemande et *harpe étouffée*, à exécuter sur un violon seul.)

La sérénade se termine par un *cori do violini*, le tout *pour un violon seul!*

Certes, en voilà assez pour attirer l'attention des amateurs de curiosités musicales! Malheureusement cet ouvrage remarquable est très rare, et je ne suis jamais parvenu à le voir. Je tiens ces détails du nouveau Dictionnaire de Gerbert, qui cependant oublie de dire qu'il existe de ce Hortulus melicus une seconde édition de 1708, pareillement publiée à Mayence.

G.-E. Anders.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ALLEMAND.

Fidelio. — Mme Schrœder-Devrient. — Haitzinger.

(17 mai.)

Le génie de Beethoven était éminemment dramatique, même dans sa musique instrumentale, mais il serait devenu peut-être difficilement scénique. Cette distinction a besoin d'être expliquée.

Autre chose est le sentiment vif d'une passion à exprimer, ou l'entente de la situation des personnages en scène. Considéré d'une manière abstraite, la passion, ou pour parler plus généralement, l'*affection* qui anime les personnages dans chaque scène et dans chaque morceau peut être bien saisie par le musicien; mais plus cette affection est vive, moins la situation peut se prolonger; sous peine de manquer l'effet de la scène, il faut alors marcher rapidement et sacrifier les détails à l'ensemble. De là l'obligation de proportionner le développement des morceaux de musique en raison des exigences de la scène pour arriver à l'effet le plus puissant possible. Cette sorte de pressentiment des effets de la scène qui fait trouver les justes proportions de chaque morceau, est un don particulier de la nature sans lequel on obtient difficilement des succès au théâtre, quel que soit d'ailleurs le talent dont on est doué. En France, le plus grand nombre des compositeurs dramatiques attachent peut-être une trop grande importance à cette qualité, ce qui leur en fait négliger d'autres non moins essentielles, et donne quelquefois à leur musique un certain air écourté et un défaut de profondeur; mais quelques hommes d'un talent supérieur n'y sacrifient point assez; c'est à cette négligence qu'il faut attribuer le peu d'effet à la scène de certaines compositions remplies de force et d'invention. Les plus grands musiciens ne sont point à l'abri du penchant à développer jusqu'à l'excès l'expression des sentimens dont ils trouvent l'indication dans le poème; en cédant sans réserve à leurs impressions, ils font de beaux morceaux qu'on admire au piano et dans les concerts, mais qui manquent d'effet à la scène.

Prenons pour exemples quelques ouvrages de M. Ché-

rubini. *Médée, Lodoïska, le Mont Saint-Bernard* contiennent des choses de la plus grande beauté, qui, considérées dans les partitions ou exécutées au piano, ont toujours excité l'admiration des connaisseurs; cependant ces ouvrages n'ont jamais produit au théâtre l'effet qu'on devait attendre de la beauté de la musique. Les grands morceaux qui se succèdent dans *Médée* empêchent l'action d'avancer, et contrarient l'intérêt et la curiosité dans l'ame des spectateurs. Le grand et magnifique morceau du deuxième acte de *Lodoïska* fait languir une situation qui doit être vive de sa nature; enfin, les belles inspirations qu'on trouve presque à chaque page dans la partition du *Mont Saint-Bernard* ne semblent pas toujours d'accord avec les situations scéniques, bien que le sentiment de chaque scène soit profondément exprimé par le compositeur. De là vient que ces beaux ouvrages, tout en obtenant l'assentiment des artistes, n'ont jamais eu de succès de vogue au théâtre. Dans d'autres situations, lorsque M. Chérubini a rencontré dans la marche des scènes des occasions favorables à son génie des développemens, il a fait merveille, et les musiciens et le public ont éprouvé un égal plaisir à écouter ses productions. Dans *les Deux Journées*, par exemple, le finale du premier acte est très développé; mais l'action est nouée, l'intérêt est établi; il s'agit d'exprimer des affections de surprise, de joie et de reconnaissance; tout est là d'accord avec le génie du musicien, aussi le morceau est-il excellent, non-seulement sous le rapport de la musique, mais sous celui de la scène.

Ces observations sont applicables au génie de Beethoven et à son opéra de Fidelio. Il n'a écrit que cet ouvrage pour le théâtre, en sorte qu'il n'est pas facile de décider de ce qu'il aurait pu faire après avoir acquis l'expérience de la scène; cependant si l'on en juge par la direction que prit son talent avec l'âge, il est vraisemblable que loin de se ployer aux exigences scéniques, il aurait porté de plus en plus dans sa musique dramatique l'indépendance de sa manière et ses rêveuses et longues fantaisies. Les deux premiers actes de *Fidelio* sont remplis de belles choses, dignes du talent de ce grand musicien; cependant on ne peut nier que l'effet de ces deux actes est un peu froid. Cela vient de ce qu'il s'y trouve bon nombre de morceaux qui, bien qu'empreints d'une assez forte expression, ne sont pas proportionnés à la marche de l'action. Celle-ci languit et l'effet musical s'en ressent.

Il n'en est pas de même dans le troisième acte. La situation est forte, terrible, mais elle a besoin de développemens, et le génie de Beethoven s'y est trouvé dans son élément. Tout est de la plus grande beauté dans cet acte, et c'est en lui que réside tout l'effet de la pièce. L'air chanté par Haitzinger, le trio qui le suit, la grande scène avec le gouverneur, le duo des deux époux et le finale sont des œuvres de génie qui prennent rang parmi les plus belles productions de l'art dramatique.

Joué d'abord sous le titre de *Léonore*, avec une autre ouverture et quelques morceaux qui ont été retranchés par la suite, l'ouvrage de Beethoven eut peu de succès, même à Vienne. Le compositeur le refit ensuite, retrancha quelques morceaux dont la longueur avait nui à l'effet des premières représentations, en fit d'autres qui n'étaient pas dans la partition primitive, et écrivit l'ouverture qu'on exécute aujourd'hui; ce fut en cet état que l'ouvrage fut remis sous le titre de *Fidelio*. Malgré ces changemens, il fallait du temps au public pour comprendre la musique de cet opéra; mais aujourd'hui, il jouit en Allemagne de l'estime de tous les gens de goût, et tout porte à croire que *Fidelio* restera long-temps classé au premier rang dans le répertoire des théâtres allemands.

M. Rœkel, directeur de la troupe allemande qui se trouve en ce moment à Paris, a acquis les morceaux originaux qui ont été retranchés de la partition primitive de Beethoven, et se propose de les faire entendre dans une représentation qui sera donnée vers la fin de la saison. Cette nouveauté ne peut manquer d'intéresser vivement tous ceux qui ne sont point insensibles à la musique.

J'ai dit dans le numéro précédent de la *Revue Musicale*, qu'une indisposition assez sérieuse avait nui au développement des facultés de Mme Schrœder-Devrient dans la première représentation du *Freyschütz;* cette indisposition était entièrement dissipée à celle de *Fidelio*, qui a été donnée le 17 de ce mois, et jamais cette grande actrice n'a déployé un talent plus admirable que dans cette représentation. Le rôle principal de cet opéra semble avoir été écrit pour elle; la musique de *Beethoven* parle à son ame, l'exalte et monte son imagination jusqu'aux choses les plus sublimes. Le jeu si expressif de sa physionomie, sa grace charmante sous le costume du jeune commissionnaire, ajoutent encore à l'effet qu'elle produit dans ce rôle. Sa manière est à elle; son chant, plein de passion, a des accens qui pénètrent le cœur. Dans le second acte, elle est au-dessus de tout éloge. Quelle gradation d'énergie dans sa manière de jouer et de chanter tout cet acte! quelle profonde sensibilité elle montre dans le beau trio! quelle force surnaturelle dans le grand morceau d'ensemble, et quel abandon délicieux dans le duo! Il n'y a rien en musique de plus

admirable que cette manière de sentir et d'exprimer. Mme Schrœder-Devrient, considérée comme cantatrice, est un talent à part; talent d'inspiration et d'instinct musical plutôt que d'art; talent dans lequel on n'aperçoit jamais la part de convention, et qui est soumis tout entier à l'influence d'un système nerveux très actif.

Haitzinger est excellent aussi dans le second acte de *Fidelio*. Sa belle voix se développe admirablement dans l'air très original qui commence cet acte. Il y est plus acteur que dans ses autres rôles; le désespoir se peint très bien dans *l'agitato* de cet air, et il y a établi dans la gradation de l'intensité du son une progression qui est du plus grand effet, et qui ajoute beaucoup à la beauté de ce morceau. Dans le trio, dans la grande scène, dans le duo, et dans le finale, la beauté des sons de sa voix est telle qu'elle semble inséparable des grandes inspirations de Beethoven. Je ne crois pas qu'on ait entendu jamais en Allemagne une réunion plus satisfaisante que celle de Haitzinger et de Mme Schrœder dans *Fidelio*.

Guénée n'est pas remplacé dans le rôle du geôlier. Je regrette sa simplicité, et le ton de résignation qu'il mettait dans ce rôle : il avait su lui donner une physionomie propre qui faisait illusion, chose fort rare au théâtre. Sa voix n'était pas belle, mais elle ne manquait pas de mordant.

Les chœurs ont été supérieurement exécutés; dans le finale du troisième acte, ils ont été si bien rendus et ont si bien secondé Mme Schrœder et Haitzinger, que l'enthousiasme du public a été porté jusqu'à l'excès et qu'on a fait recommencer le finale. L'orchestre a besoin d'exécuter plusieurs fois cette belle partition pour rendre convenablement les détails de l'instrumentation. A la première représentation il a manqué complètement d'ensemble.

THÉATRE DE L'AMBIGU.

Le Grenadier de Wagram, opéra-comique en un acte.

(14 Mai.)

Le grenadier dont il s'agit dans la pièce de MM. Hippolyte Lefebvre et Saint-Amans, était de faction le lendemain de la journée de Wagram, et malgré la discipline, abandonna son poste pour voler au secours d'une jeune fille poursuivie par des soldats. Cette action était fort louable sans doute, mais elle ne devait pas trouver grâce devant Napoléon qui, sur ce point comme sur quelques autres, était un tyran fort peu délicat. Aussi le Petit-Caporal qui avait surpris la guérite veuve de son factionnaire, et qui avait bien voulu descendre d'un grade pour devenir simple soldat et monter la garde, l'homme au petit chapeau, dis-je, fait appeler Georges (le grenadier), et lui déclare qu'il n'est plus un des enfans de la grande armée. Cependant, comme il reçoit de fort bons renseignemens sur la manière dont notre soldat s'est comporté à Wagram, il se décide à lui rendre ses épaulettes dont la laine s'est changée en or, comme jadis l'eau en vin aux noces de Gama.

La musique du grenadier de Wagram est de M. Eugène Prévost, jeune lauréat de l'Institut, qui a déjà fait représenter au même théâtre le petit opéra de l'*Hôtel des Princes*. Il y a des motifs agréables dans ce second ouvrage; des couplets et une romance ont été particulièrement applaudis. La pièce a réussi.

M. Prévost va se montrer dans un ouvrage plus important, car il ne s'agit pas moins que d'une pièce en trois actes.

CONCERTS.

Mlle Michel. (14 mai.) — Mlle Michel est une élève très distinguée du Conservatoire, dit-on, et je suis de cet avis. Alors je suppose tout de suite que Mlle Michel va débuter au grand Opéra ou bien à l'Opéra-Comique. — Oui, comique, quoi qu'en disent certaines jeunes têtes écervelées; voyez plutôt *Zampa*. — Mais pas du tout; il est bon de savoir que Mlle Michel a débuté au théâtre Italien, et de plus qu'elle a contracté un engagement avec Naples ou Venise, qu'importe! Ceci ne laisse pas d'être fort agréable pour nous. Le Conservatoire, dans cette affaire, me semble singulièrement mystifié? — Enfin, Mlle Michel a donné le 14 mai une soirée musicale, dans laquelle plusieurs artistes très distingués l'ont assistée. Mlle Michel s'est fait applaudir dans plusieurs morceaux avec justice, car elle a fort bien chanté. Les mêmes applaudissemens ont été distribués aux artistes dont elle s'était entourée.

Mme Clara. (15 mai.)— Mme Clara a chanté au Palais-Royal, j'entends par le Palais-Royal les salons de S. M. Plusieurs journaux l'ont dit dans le but sans doute de donner une idée avantageuse de cette cantatrice. Après la révolution de 1830, cela pourrait passer pour un tant soit peu aristocratique; mais de l'aristocratie il y en a partout, même chez les artistes. Toujours est-il que Mme Clara possède une jolie voix de soprano et qu'elle en tire bon parti; elle m'a semblé se laisser un peu trop dominer par la peur, ce qui nuit à l'agilité de l'articulation. Quoi qu'il en soit, elle a reçu des applaudissemens, et il est juste d'ajouter qu'elle les a mérités. Parmi les artistes qui ont concouru à ce concert, on a remarqué d'abord M. Hiller, qui a exécuté un concerto de sa composition. L'œuvre et l'artiste ont été vive-

ment applaudis. M. Hiller a su résister à l'empire de la mode; sa manière n'est pas celle de la plupart des pianistes modernes.

— M. de Sévelinges (Charles-Louis), homme de lettres, l'un des rédacteurs de la *Gazette de France*, est mort à Paris le 15 de ce mois, à l'âge de 63 ans. Comme écrivain sur la musique, il s'est fait connaître par des obervations pleines de goût et de finesse dans un écrit très piquant qu'il a publié sous le titre du *Rideau Levé*. Il y examine la situation des théâtres de Paris, et particulièrement des théâtres lyriques. Ses jugemens sur les chanteurs et sur les compositeurs qui ont écrit pour ces théâtres ne sont peut-être pas d'une impartialité irréprochable, mais ils annoncent des connaissances positives et variées. M. de Sévelinges avait sur les autres littérateurs qui écrivaient alors sur la musique dans les journaux l'avantage d'être bon musicien; il jouait bien du violon.

Pendant plus de vingt ans, M. de Sévelinges a été chargé de la rédaction des articles relatifs aux théâtres lyriques, aux concerts et à tout ce qui concerne la musique dans la Gazette de France. En 1800, il a écrit une *Notice sur Mozart*, qui a été placée en tête de la partition du *Requiem* de ce grand musicien publiée au magasin de musique du Conservatoire. On lui doit aussi quelques bonnes Notices de musiciens célèbres qui ont été insérées dans la *Biographie universelle* de M. Michaud.

— Mme Schrœder-Devrient est, dit-on, décidément engagée à l'Opéra. On assure qu'elle débutera à ce spectacle par la remise d'*Armide*.

— Le succès de *Zampa* est toujours fort brillant à l'Opéra-Comique; néanmoins une grande activité règne dans les répétitions des ouvrages qui sont à l'étude à ce théâtre. Il est en ce moment question d'un nouvel opéra de M. Adam, qui serait mis en scène immédiatement pour assurer les recettes des lendemains de *Zampa*.

— On parle depuis près d'un mois de la suppression de l'*Institution royale de Musique classique* dirigée par M. Choron; mais ces bruits paraissent être dénués de fondement. Il ne s'agit que de quelques réformes dans le personnel.

— Il paraît qu'il est question d'instituer une nouvelle musique de la chapelle du roi, et que cette musique commencera son service après l'installation de S. M. au château des Tuileries. On ne dit pas si les artistes de l'ancienne chapelle y seront admis de droit, ou s'il sera ouvert un concours pour la formation de la nouvelle.

— M. Émile Laurent, ancien directeur du Théâtre Italien, a conçu le projet de donner pendant la belle saison des concerts d'été dans le jardin de Tivoli, dont il est entrepreneur. Ce sont les élèves de M. Choron qui exécuteront, au nombre de cent, trois par semaine, de grandes compositions qui ne peuvent être bien rendues que par de grandes masses.

— La première représentation de la reprise d'*Oberon* est annoncée pour mardi prochain au théâtre allemand; celle de *Don Juan* suivra de près. Le succès des deux premières soirées de *Fidelio* a décidé l'administration à en donner une troisième qui a lieu aujourd'hui samedi. Il y a lieu d'espérer que l'activité de M. Roekel, aidée des talens d'Haitzinger et de Mme Schrœder, triomphera des obstacles que lui opposent la mauvaise saison et la préoccupation des esprits.

Nouvelles étrangères.

Rome. M. l'abbé Baini, directeur de la chapelle pontificale, compositeur savant et auteur de mémoires excellens sur la vie et les ouvrages de Palestrina, qui ont paru, il y a quatre ans, en deux volumes in-4°, a fait d'immenses recherches pour rassembler tous les ouvrages de ce grand musicien, et a employé une partie de sa vie à les mettre en partition pour en publier une collection complète. L'intention de réaliser cette publication a été annoncée, il y a plusieurs années, par M. l'abbé Baini, et le catalogue des compositions qui doivent entrer dans cette collection a été inséré dans le deuxième volume des mémoires; l'attention des musiciens vient d'être appelée de nouveau sur cette belle entreprise par un prospectus qui en fait ressortir tout l'intérêt.

Quoi de plus remarquable, en effet, parmi les monumens de l'histoire de la musique, que les œuvres de ce Jean-Pierre-Louis de Palestrina qui, dans le seizième siècle, fut appelé à bon droit le *prince des musiciens*, qui fut considéré par tous les savans compositeurs de l'école romaine comme leur chef et leur modèle, et qui a donné son nom au genre de musique qu'il cultiva et qu'il porta au plus haut degré de perfection. Ces ouvrages sont devenus aujourd'hui excessivement rares; les éditions qui en ont été publiées sont en parties séparées et sont écrites dans une notation dont peu de musiciens de nos jours possèdent la clef; enfin, un grand nombre de ces ouvrages, restés inédits, n'existent que dans les archives de la chapelle pontificale et de quelques églises de Rome. M. l'abbé Baini a recueilli tout ce qui existe des œuvres du grand artiste, les a classés avec ordre, les a traduits en notation moderne, et en a rendu la lecture et l'étude

faciles en les metant en partition. On doit espérer que l'éditeur sera secondé dans son zèle si louable, et que de nombreuses souscriptions lui procureront les moyens de réaliser son entreprise. Il y aurait de la honte à notre siècle à se montrer indifférent à la gloire d'un des plus grands hommes qu'ait eus l'art musical.

Florence. Mme Catalani, qui a définitivement fixé son séjour dans une terre près de cette ville, vient de fonder une institution de musique où l'on enseigne l'art du chant à de jeunes filles nées de familles pauvres; elles y sont élevées, logées, habillées: et quand leur éducation musicale est terminée, l'institution leur procure des engagemens pour les principaux théâtres d'Italie et de l'étranger. On ne peut que louer Mme Catalani du noble usage qu'elle fait de la fortune acquise par ses travaux; mais en même temps on remarque qu'il se mêle toujours quelque trait de vanité aux actions de cette cantatrice. Par une condition bizarre de l'admission dans l'institution qu'elle a fondée, les élèves sont obligées d'ajouter à leur nom celui de Catalani. Dans quelques années tous les théâtres seront peuplés de *Catalani;* puissent-elles posséder une voix aussi belle, aussi étendue que celle de leur protectrice, dans sa jeunesse, et puissent-elles s'en servir avec plus d'art et dans un but plus conforme à la destination de l'organe vocal!

— Des lettres de Londres annoncent que Paganini est arrivé dans cette ville, accompagné de M. Pacini et de la fille de ce dernier. Il est descendu à l'hôtel de la Sablonnière. On craint que l'agitation causée par les élections, et la mauvaise humeur de la haute aristocratie, ne lui soient défavorables, et que ses concerts ne soient moins fréquentés qu'ils l'auraient été à une autre époque. Lors de son passage à Douvres, quelques amateurs se sont réunis pour le prier de se faire entendre, et lui ont offert 200 livres sterlings (environ 5,000 fr.); mais la modicité de la somme lui a fait rejeter cette offre.

— M. Labarre, harpiste distingué et compositeur, dont les premiers ouvrages donnent de brillantes espérances pour l'avenir, est aussi arrivé à Londres depuis quelque temps. On dit qu'il a adapté sa musique de l'opéra des *Deux Familles* à une traduction anglaise du même ouvrage, et que cette traduction sera représentée dans le cours de cette saison, soit à *Drury Lane*, soit à *Covent Garden.*

— Mme Pasta, qui fit long-temps les delices des habitués de *King's Theatre*, vient de reparaître à ce théâtre; elle a débuté dans l'opéra de *Médée*, de Mayer, rôle dans lequel elle a toujours obtenu de grands succès. Accueillie avec transport, elle a justifié par la profondeur de son talent, comme actrice, l'empressement du public, mais on a été frappé généralement de l'altération qui s'est faite dans sa voix. Ce n'est plus qu'avec effort qu'elle exécute maintenant ce qu'elle faisait sans peine il y a quelques années. Il est au moins douteux qu'elle puisse aujourd'hui chanter plusieurs rôles qui composaient autrefois son répertoire, notamment celui de *Sémiramis.*

Bulletin d'Annonces.

MUSIQUE NOUVELLE POUR COR.

Gallay. Œuvre 20. Souvenirs d'Otello, fantaisie pour cor et piano 7 fr. 50 c.

— Œuvre 22. Trois récréations pour le cor avec accompagnement de basse. — 7 fr. 50 c.

— Œuvre 23. Septième solo pour le cor avec piano obligé. — 7 fr. 50 c.

A Paris, chez Zetter et comp., rue du Helder, n° 25 (1006).

Les 7e et 8e livraisons de la troisième année de l'*Abeille musicale* viennent de paraître; elles se composent de *la Brise de mai*, romance de Ed. Bruguière; *l'Orage*, nocturne d'Osborne; *le Rendez-vous espagnol*, nocturne de A. Romagnesi, et *le Retour du Tyrolien*, tyrolienne de Lagoanère.

Tous les morceaux qui font partie de *l'Abeille musicale* sont choisis avec beaucoup de soin, et le nom des auteurs qui concourent à sa rédaction sont les plus sûrs garans de leur mérite. Aussi ce journal obtient-il chaque jour plus de succès.

Le prix de *l'Abeille musicale* est toujours de 16 fr. pour 12 livraisons avec accompagnement de piano, et de 8 fr. avec accompagnement de guitare. On souscrit chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur, rue Vivienne, n° 4.

Le même éditeur vient de publier une nouvelle méthode de chant et de vocalisation renfermant des exercices propres à donner à la voix de la force et de la légèreté, suivie d'un choix de vocalisation d'une force graduée et d'un diapason peu élevé, composés par les meilleurs maîtres de l'école italienne, avec un accompagnement facile pour piano, par Aug. Andrade, professeur de chant. Prix: 21 fr. (1007)

AVIS IMPORTANT.

Les personnes qui n'ont point encore renouvelé leur abonnement, sont priées de vouloir bien nous en envoyer le montant, soit en un bon sur la poste, soit en un mandat sur une maison de commerce de Paris. Les difficultés de recouvrement sur la province nous empêchent de tirer comme par le passé.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 17.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 28 MAI 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

NOTICE HISTORIQUE

Sur les archives musicales qui existent dans plusieurs églises de Rome.

L'immense quantité de chanteurs de la chapelle pontificale et de compositeurs belges, français, espagnols et italiens qui furent attachés aux églises principales de Rome, et les soins qui président en Italie à la conservation des monumens d'arts de tout genre, ont contribué à accumuler dans les bibliothèques et dans les archives publiques et particulières de la capitale du monde chrétien une multitude de compositions musicales et de traités manuscrits sur la musique qui surpasse tout ce qu'on peut imaginer. La plupart de ces ouvrages sont du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art; malheureusement, le sac de Rome par les troupes françaises, au seizième siècle, et les invasions qui désolèrent l'état de l'Église à différentes époques, ont détruit ou causé la perte d'un grand nombre de monumens précieux des premiers temps de la musique réguliére à plusieurs parties, et cette perte est irréparable parce qu'il ne se trouvait point ailleurs de copies de ces vénérables productions d'une époque reculée.

L'histoire de la musique française souffre particulièrement de cette perte. L'établissement du siége de l'église à Avignon avait attaché, dès le quatorzième siècle, un certain nombre de musiciens français à la chapelle du pape. Un manuscrit signé du cardinal d'Aquilée, camerlingue du palais pontifical, et daté du 1er avril 1447, prouve même que les dix chapelains chanteurs de la chapelle, sous le pontificat de Nicolas V, étaient tous français, et qu'ils se nommaient Richard Herber, Pierre Grosse-Tête (Grossi Capitis), Jean Hurtault, Jean Postel, Clément Lagache, Jean de Viset, Pierre Landrich, Pierre Frebert, Jean de Marseille et Lucas Varner. Cette qualité de chapelain chanteur était presque toujours alors accompagnée de celle de compositeur; il est donc vraisemblable que les archives de la chapelle contenait alors les messes et les motets de ces musiciens. Quoi qu'il en soit, M. l'abbé Baini avoue (*Mem. st. crit. di P. L. da Palestrina*, t. 1, n. 163) que les compositions de Guillaume Dufay tenaient alors la première place dans la chapelle pontificale.

Dans le sac de Rome dont il a été parlé ci-dessus, tout ce qui existait de manuscrits et de livres précieux dans les archives fut livré aux flammes; quelques volumes qui servaient à l'usage quotidien de la chapelle du pape, et qui, par cette raison, n'étaient point enfermés dans les armoires, furent seuls sauvés de cet incendie; heureusement ces volumes contiennent des choses curieuses et intéressantes qui permettent d'apprécier le mérite d'un grand nombre de compositeurs qui, jusqu'ici, n'ont été connus que nominativement ou du moins que par des fragmens de peu d'importance. Les noms de ces compositeurs, dont on trouve des messes et des motets dans les manuscrits du Quirinal, sont ceux d'Alexandre Agricola, Jean Abbat, Noel Baudouyn, Busnois, Firmin Caron, Guillaume Dufay, Jean de Billhon, François de Layolle, Josquin Desprès, Guillaume Faugues ou La Fage, Philippon, Mathurin Foresteyn, Gascongne, Gaspard, Jean Ghiselin, Heyees Corrado, Hilaire, Jacques Hobreecht, Jean Martin, Vincent Mison, Antoine Normant (dit Lohial et surnommé *monsieur mon compère*), Jean Ockeghem, Pintelli, Pippelare, Guillaume Prévost, Prioris, Pierre Rosselli ou Roussel, Bartholomé Escobedo, Jean Tinctoris, Vacqueras, Domart ou Dommarto, et Éloy. Les volumes sont cotés 14, 16, 17, 19, 22, 23, 34, 35, 36, 39, 41, 45, 49, 51, 54, 62, 120, 121, 125, 128, 129, 130, 143, 146, 147, 157, 198.

Postérieurement au pillage de Rome dont il a été

TIMBRE ROYAL

parlé, il n'y a point de lacunes dans la suite d'ouvrages produits par les maîtres de chapelle de la chapelle pontificale et des églises de Rome; le nombre de ces productions est immense, bien que des vols et des déprédations particulières y aient causé quelque dommage. Les événemens de cette nature qui méritent d'être rapportés, sont les suivans:

A la mort du cardinal Sigismond Chigi (le 30 avril 1678), le pape Innocent XI nomma le cardinal Félix Rospigliosi protecteur de sa chapelle, place qui donnait à ce cardinal une autorité pleine et entière sur tout ce qui concernait le matériel de cette chapelle. Soit par curiosité, soit par tout autre motif, il voulut que les archives fussent transportées dans son palais, nonobstant les réclamations du collége des chapelains chanteurs, et pendant dix années on ne put en obtenir la réintégration. Lorsqu'il mourut (en 1688), le cardinal Carpegna fut obligé de fulminer une excommunication par ordre du pape contre les détenteurs des manuscrits qu'on ne retrouvait pas; ils rentrèrent alors au Quirinal, mais non sans qu'il y en eût plusieurs d'égarés.

Parmi les ouvrages précieux qui se conservent dans les archives de la chapelle du Vatican, se trouvent: 1° trois messes à quatre voix de Palestrina, inédites; 2° quatre *idem* à cinq voix, également inédites; 3° trois *idem* à six voix; 4° deux motets à cinq voix; 5° dix *idem* à six voix; 6° huit motets à huit voix; 7° un *Magnificat* à huit voix; 8° un *Stabat* à huit voix; 9° la première lamentation de Jérémie à quatre voix; 10° un *Libera* à quatre voix. Tous ces ouvrages, du même auteur, sont restés inconnus jusqu'ici. 11° Une multitude de compositions d'Arkadelt, de Ferrabosco, d'Animuccia, de Roger Giovanelli, de François Soriano, de Vincent Ugolini, de Paul Agostini, de Virgile Mazzocchi, de Benevoli, d'Hercule Barnabei, d'Antoine Masini, de Berretta, de Lorenzani, de Dominique Scarlatti, d'Octave Pittoni, et de beaucoup d'autres compositeurs, la plupart inédites; 12° une collection de *Miserere* et d'autres pièces de musique sacrée pour la semaine sainte, par tous les grands maîtres qui ont été attachés à la chapelle pontificale depuis le seizième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième, et beaucoup d'autres objets intéressans.

Lors de la première invasion de Rome par l'armée française (en 1798), bien des déprédations furent commises sur tous les monumens d'art qui existaient dans tous les dépôts de cette ville, malgré les soins et la probité des commissaires qui étaient chargés de les recueillir et de veiller à leur conservation. Heureusement pour les archives musicales de la chapelle pontificale, M. Mesplet, aujourd'hui inspecteur du Conservatoire de musique de Paris, et qui était un des commissaires, sut les préserver du pillage et de la dévastation. Deux petites chambres situées dans des chapelles du Vatican, et appelées *custodie*, contenaient tout ce qui servait au service quotidien; M. Mesplet y mit le scellé, qui ne fut levé qu'après le départ de l'armée. Quant aux grandes archives, placées dans une portion élevée des bâtimens du Quirinal qui devint le logement d'un des consuls de la nouvelle république, elles furent considérées comme des choses de peu de valeur et laissées intactes. C'est à l'ignorance des membres du gouvernement révolutionnaire qu'on est redevable de la conservation de ce dépôt précieux.

Les archives de la basilique du Vatican ne sont pas moins intéressantes sous le rapport musical. Cette basilique eut pour maîtres de chapelle, depuis le seizième siècle jusqu'à ce jour, les musiciens les plus célèbres de l'Italie; les services qu'ils ont composés pour son usage s'y conservent avec soin. La seule perte qui ait été faite par ce dépôt eut lieu vers 1770. Un gardien infidèle en enleva à cette époque environ cent volumes de partitions manuscrites et d'ouvrages rares concernant la théorie. Un des morceaux les plus précieux de cette bibliothèque consiste en un volume de notices historiques sur les maîtres de chapelle de Rome et des pays étrangers, composées par Octave Pittoni, et écrites de sa main; recueil intéressant dont M. l'abbé Baini a tiré beaucoup de matériaux pour ses mémoires de Palestrina. On y trouve aussi le manuscrit original du traité de contrepoint que Jean-Marie Nanini écrivit pour l'école de musique qu'il dirigea long-temps, et dans laquelle il forma beaucoup de compositeurs distingués.

L'église de Sainte-Marie-Majeure possède aussi des archives fort intéressantes. On y remarque particulièrement les manuscrits de trois messes à *quarante-huit voix* réelles en douze chœurs, l'une d'Horace Benevoli, qui fut chantée par cent cinquante professeurs dans l'église Santa-Maria-sopra-Minerva le 4 août 1650; la deuxième par Jean-Baptiste Giansetti, chantée dans la même église le 4 août 1675, et la troisième par Grégoire Ballabene, en 1800. Un vol de cent partitions fut fait aussi aux archives de Sainte-Marie-Majeure vers le commencement de ce siècle.

Les archives de Saint-Jean-de-Latran ont dû être fort riches en compositions ecclésiastiques, puisque les plus grands musiciens de l'école romaine ont été successivement attachés à cette église en qualité de maîtres de chapelle; mais, ainsi que la plupart des dépôts des églises de Rome, celui-là a éprouvé des pertes consi-

dérables par suite de l'infidélité des gardiens et du transport continuel des partitions, particulièrement au temps de Jérôme Chiti, qui fut maître de chapelle de cette basilique depuis 1727 jusqu'en 1759. Toutefois, il s'y trouve encore des choses intéressantes et curieuses pour l'histoire de l'école romaine.

Les deux maisons de jésuites de Rome, appelées *del Gesù* et de *S. Apollinare*, possédaient des archives musicales du plus grand intérêt; malheureusement elles ont été dispersées lors de la suppression de l'ordre. Les livres, les partitions et les manuscrits furent en quelque sorte livrés au pillage et vendus au poids. Un chanoine, nommé Massajoli, acheta alors à vil prix environ trois mille livres pesant de manuscrits, de partitions et de livres précieux provenant du collége hongrois de S. Apollinaire.

Quant aux archives de S. Laurent *in Damaso*, de S. Laurent *in Lucina*, de Sainte-Marie *del popolo*, et de S. André *della valle*, il n'en existe plus rien. L'occupation de Rome par des armées étrangères à diverses époques les ont absolument ruinées.

Beaucoup de bibliothèques particulières, fondées par des cardinaux ou d'autres personnages d'une condition élevée, renferment des ouvrages du plus haut intérêt sous le rapport de la musique. Je citerai particulièrement la bibliothèque Barberina, où se trouvent trois traités de musique manuscrits, composés par le célèbre Pierre-François Valentini, le plus habile maître de l'Italie dans l'art d'écrire les canons; ces manuscrits sont cotés 3287 et 3288. La bibliothèque de la maison Chigi, où l'on trouve, entre autres choses, un *Epitome istorica della musica* en manuscrit, composé par un savant musicien nommé *Antimo Liberati*. Les bibliothèques musicales de MM. l'abbé Santini et de l'abbé Baini renferment aussi beaucoup de raretés intéressantes.

Par ce rapide aperçu, il est facile de voir que ce n'est qu'à Rome qu'on pourrait écrire l'histoire de la musique italienne, et particulièrement de l'école romaine, car ce n'est que là qu'on peut trouver réunis tant de documens et d'indications précises; mais tel est l'esprit d'égoïsme et de petitesse qui domine tous ceux qui sont commis à la garde de ces trésors, qu'il est à peu près impossible d'en obtenir la communication. Tout y est enfermé dans des armoires qui ne s'ouvrent jamais; il n'est même pas permis de connaître les titres des livres, car ils sont tournés en dedans des rayons des bibliothèques.

On peut juger par le trait suivant de ce que sont, à l'égard des hommes avides d'instruction, les bibliothécaires de l'Italie, et particulièrement de Rome. Frappé de l'importance des notices de Pittoni sur les maîtres de chapelle, je désirais y faire prendre des notes pour mon dictionnaire des musiciens; j'en écrivis à M. l'abbé Baini pour lui demander si quelqu'un que je désignerais, et qui se trouvait à Rome, pourrait en avoir communication. M. Baini me répondit qu'il n'y fallait pas songer, parce que cela était impossible. Lui-même, après avoir consulté cet ouvrage et en avoir tiré d'utiles renseignemens, avait désiré le revoir pour y vérifier un fait sur lequel il lui restait des doutes; il ne put obtenir cette faveur, et le bibliothécaire alla jusqu'à lui affirmer que l'*ouvrage n'existait pas*.

Les mêmes difficultés existent partout. A Naples, la bibliothèque du collége royal de musique renferme les ouvrages de tous les maîtres des Conservatoires, une collection complète des manuscrits originaux d'Alexandre Scarlatti, et les partitions originales de tous les opéras qui ont été représentés sur les théâtres royaux, depuis leur origine; tout cela est renfermé dans une suite de chambres où le bibliothécaire lui-même ne pénètre jamais, et personne ne peut en avoir de communication. Tous ces bibliothécaires rappellent sans cesse l'histoire du chien du jardinier.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, rédacteur de *la Revue musicale*.

Il est bien affligeant pour moi de me voir forcé de répondre à une lettre que M. P. R. semble n'avoir écrite que dans le but superflu de proclamer l'opinion généralement reçue, « que Garcia, auquel il voue une admira- « tion exclusive, est *un artiste de premier ordre*. » Bien avant qu'il fût connu de M. P. R., j'aimais plus que lui la personne et le talent de ce chanteur célèbre, et je ne puis qu'unir ma voix à la sienne pour tous les éloges qu'il lui plaira d'en faire.

Mlle Colombelle-Coreldi, qui était ma pupille, voyait fréquemment chez moi et chez eux tous les principaux artistes, mes amis. D'après ce que je viens de dire, on peut présumer que Garcia était du nombre. *Trois ans avant qu'elle partît pour l'Italie*, je parlai à ce dernier du vif intérêt que je portais à ma jeune élève, et de mon désir qu'elle tînt de lui quelques exemples de cette énergie brûlante qu'il savait alors si bien rendre et communiquer. Je choisis la belle scène du *Sacrifice d'Abraham*, de Cimarosa (*que Mlle Coreldi n'a jamais chanté en public*); il eut la complaisance de consacrer à la lui régler huit à dix séances d'une demi-heure, et j'ai écrit les traits qu'il y avait placés. Jamais il ne lui

a fait chanter ni vocalises, ni airs d'opéra; tout s'est borné là : je l'atteste sur l'honneur. On sait que, depuis long-temps, lorsqu'un élève fait *fiasco*, ses professeurs cherchent à désavouer la part qu'ils y ont prise; mais lorsqu'il obtient des succès éclatans, c'est à qui cherchera à en dérober une part quelconque au seul maître qui l'a formé. Certes, Garcia, si riche des triomphes qui lui appartiennent véritablement, n'aura pas eu le charlatanisme de penser que l'enseignement d'*un seul air* devînt un titre pour proclamer *son élève* une cantatrice qui s'est illustrée en chantant des opéras dont il ne lui a jamais fait dire une seule note! J'aime aussi à penser que M. P. R. aura été abusé par l'apparente réalité des rapports dont je viens de démontrer l'exagération mensongère, et n'aura pas eu l'intention d'affliger injustement mon cœur plus encore que mon amour-propre, afin de chercher à ajouter une si légère parcelle de fleuron à la couronne brillante de son ami. Le talent de Mlle Coreldi, dirigé continuellement par moi pendant sept ans, doit, comme celui de Mme Malibran, une partie de ses effets à l'analyse raisonnée des souvenirs qu'elles ont conservés de Mmes Catalani, Fodor, Pasta, Pisaroni, de MM. Garat, Velluti, David, Garcia, Rubini, Banderali, etc. J'en dirai tout autant pour moi-même. J'ai sans cesse profité de mes liaisons avec la plupart de ces artistes célèbres pour les presser de questions sur un art dans lequel je cherche continuellement à me perfectionner davantage. S'ensuit-il de là que je sois *leur élève?*

Il reste un autre point à constater : c'est que ma *Méthode de chant*, gravée à la fin de 1825, a paru, je crois, avant celle de Garcia, *dont je ne connaissais pas une ligne.* Il ne peut s'y rencontrer de points de ressemblance que dans ces sortes de préceptes et exercices généraux qui appartiennent à tous les maîtres et à toutes les méthodes. Au surplus, les nôtres sont gravées depuis long-temps : c'est au public impartial qui les achète, et aux mémoires fréquens de l'imprimeur, à constater leur degré de mérite mieux que ne le feraient des articles de journaux.

En musique comme en politique, il y a de ces *démolisseurs* qui cherchent toujours à exploiter à leur profit et à celui de leurs amis les occasions d'*abattre ce qui existe pour reconstruire selon leur système particulier*, oubliant que souvent le mieux est l'ennemi du bien. A Dieu ne plaise que je veuille ranger dans cette catégorie M. P. R., qui se montre ami désintéressé de l'art musical; cependant je lui ferai observer que si les plans qu'il semble annoncer étaient suivis à la lettre, il chagrinerait inutilement beaucoup de professeurs estimables, sans réussir à régénérer les anciennes écoles d'Italie, comme il paraît se le proposer.

Les écrivains célèbres du siècle de Louis XIV ont long-temps disputé sur la prééminence des anciens sur les modernes, et le parti des premiers était exubérant de faits en leur faveur. Ne les imitons point en croyant aveuglément, comme articles de foi, tout ce que les anciennes chroniques musicales nous racontent des prouesses des chanteurs qui vivaient dans les deux siècles précédens, ni la vieille histoire de Porpora qui, pendant cinq ans, fit travailler une seule page d'exercices à Caffarelli, et qui le congédia en lui disant : *Va, tu sei il primo cantante del mondo!* Il suffit d'examiner les *solfeggi* et les opéras de ce temps pour s'assurer qu'on pouvait y obtenir de la réputation à meilleur compte qu'on ne peut le faire aujourd'hui en chantant *Semiramide, Otello, la Gazza*, etc. Si une bonne partie des chanteurs célèbres cités par M. P. R. pouvait apparaître sur la scène Favart avec leurs *airs d'agilité* et même leurs morceaux d'expression, genre dans lequel ils excellaient, il est probable qu'ils soutiendraient difficilement la comparaison avec nos Malibran, nos Pasta, nos Cinti, nos Garcia, nos Rubini. En faisant une exception en faveur de Farinelli, Caffarelli, Pacchierotti, Crescentini, Marchesi, la Gabrielli et quelques autres, la grande réputation du surplus reste un peu dans les nuages. J'ajouterai que cette *douzaine* (et je fais une large concession) de virtuoses du premier rang étaient, hélas! pour la plupart... des castrats. Ces malheureux, rebuts de la société, n'avaient pour s'y faire admettre que l'unique perspective du talent que leur promettaient de longues et constantes études; ils s'y livraient exclusivement avec une ardeur et une persévérance dont presque aucun de nos élèves français ne veut se résoudre à suivre l'exemple. Beaucoup de ceux-ci ne font qu'ébaucher leurs études, et débutent trop tôt, contre nos avis; d'ailleurs on doit sentir que des irrégularités de conduite, sur lesquels je ne veux point m'appesantir, contribuent beaucoup aussi à gâter leur voix et à entraver leurs progrès. M. P. R. appréciera ma réserve en n'entrant point dans de plus longs détails concernant quelques-uns des anciens élèves du Conservatoire dont il cite les noms; encore est-il juste de ne point accuser leurs professeurs si le talent d'une partie de ces artistes laisse beaucoup à désirer. Le pensionnat actuel réunit quelques sujets qui deviendront assez remarquables si leur conduite régulière seconde toujours leur travail. J'ai dit plus haut quelle espèce de *qualité* avait si fortement influé sur le talent des grands chanteurs italiens précités. Je ne pense point qu'un tel moyen entre dans

les plans de M. P. R., lesquels j'examinerai avec un vif intérêt; toujours est-il certain qu'il était l'une des principales causes de succès de ces *bonnes études*, qu'on nous accuse, un peu légèrement, de ne point savoir diriger: accusation propagée avec soin par tous les professeurs qui n'ont pu réussir à faire partie du Conservatoire.

Agréez, etc.

A. De Garaudé.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ALLEMAND.

OBERON,

Opéra en trois actes, musique de Ch.-M. de Weber.

(23 mai.)

Oberon est la dernière production du génie de Weber; lorsqu'il commença à l'écrire, déjà il était atteint de la maladie de poitrine qui le conduisit au tombeau. La mélancolie douce et calme qui accompagne ces maladies se peint dans son ouvrage, remarquable surtout par la couleur fantastique appropriée au sujet. Les mélodies de quelques morceaux de cet opéra ont quelque chose de frais et d'aérien qui ne ressemble point à ce qu'on entend dans d'autres ouvrages; mais, pour produire son effet, cette musique si délicate, si suave, a besoin d'une exécution très soignée; et, il faut bien l'avouer, cette exécution a manqué complètement aux représentations d'*Oberon* qui viennent d'être données, bien que la troupe chantante soit composée à peu près des mêmes élémens que l'année dernière.

Il est évident que les répétitions ne sont pas assez nombreuses à l'Opéra allemand, parce qu'un répertoire inconnu de l'orchestre oblige à partager les études entre beaucoup d'ouvrages différens : de là vient le défaut d'ensemble qu'on remarque dans chaque opéra entre l'orchestre et les chanteurs; défaut qui est plus sensible encore dans *Oberon* que dans les autres opéras. Les choristes eux-mêmes, qui se distinguent quelquefois par de la chaleur et un bon sentiment de musique, sont ici bien inférieurs à eux-mêmes. Dans le premier chœur, le rhythme et l'intonation ont été presque constamment faussés, et ce morceau charmant n'a produit aucun effet. Le finale du premier acte et les chœurs de femmes du deuxième et du troisième ont encore offert les mêmes défauts. Dans les opéras de Weber, les chœurs et l'instrumentation occupent une place si importante, qu'il est facile de concevoir qu'une exécution négligée dans ces deux parties entraîne la ruine de l'effet général.

Mme Schrœder-Devrient, fatiguée par trois représentations consécutives de *Fidelio*, n'a pas eu autant de succès dans le rôle de *Rezia* qu'elle en avait obtenu l'année dernière. L'effet ordinaire de la fatigue, dans les chanteurs, est de faire baisser la voix et de mettre toutes les intonations légèrement au-dessous du ton : c'est ce qui est arrivé à Mme Devrient à la représentation extraordinaire du 23 mai; elle l'a senti, et n'a point voulu s'exposer le lendemain au même inconvénient: Mme Rosner l'a remplacée. Loin de gagner à ce changement, *Oberon* en a reçu un échec dont il se relèvera difficilement dans l'opinion publique. Lors même que Mme Devrient n'est pas à la hauteur de son talent, il y a toujours dans sa manière quelque chose qui annonce l'artiste supérieur; Mme Rosner hasarde beaucoup, mais ses essais ne sont pas toujours heureux; d'ailleurs son intonation a été rarement irréprochable dans la deuxième représentation d'*Oberon*.

Haitzinger, avec sa belle et puissante voix, est un chanteur infatigable. Son service est très rude; il ne se ménage point, et jamais la moindre altération ne se fait apercevoir dans son organe. Le rôle de *Huon* lui est très favorable; il y déploie des moyens extraordinaires, particulièrement dans un air du troisième acte, où il est vivement et justement applaudi.

Bien que douée d'une voix plus facile que Mme Schmidt, Mme Pistrich ne réussit pas aussi bien qu'elle dans *Oberon*. Dans le petit air et dans le duo du troisième acte, Mme Schmidt chantait d'une manière très satisfaisante; Mme Pistrich laisse beaucoup à désirer

Oberon exige de l'éclat dans les décorations, les costumes et la mise en scène. L'année dernière tous ces accessoires étaient assez soignés; il y avait surtout une décoration mouvante à la scène de la barque qui était d'un effet très agréable. Cette décoration est retournée à Aix-la-Chapelle, et les dépenses considérables qu'il aurait fallu faire pour son transport n'ont pas permis de la faire venir; il en résulte que la fin du deuxième acte est absolument sans effet.

En somme, *Oberon* ne peut piquer la curiosité du public en l'état où il se trouve; il est douteux qu'il soit représenté de nouveau.

DON JUAN,

Opéra en deux actes, musique de Mozart.

Ce n'était pas sans défiance que les partisans les plus décidés du Théâtre Allemand se rendaient, jeudi dernier, à la représentation de *Don Juan*. Ils savaient bien que certaines parties de l'immortel chef-d'œuvre seraient

bien rendues; ils comptaient sur le talent dramatique de Mme Devrient et sur Haitzinger; mais Don Juan, mais Leporello, mais Zerline, mais donna Elvire, mais le souvenir de Mlle Sontag, de Mme Malibran et de Mlle Heinefetter! voilà ce qu'on craignait. Et puis la mise en scène si négligée d'*Oberon* faisait naître des doutes sur celle de l'ouvrage de Mozart. Hâtons-nous de dire que ces craintes, ces doutes se sont bientôt évanouis, et que le résultat de cette représentation a été pour le public celui d'une vive satisfaction.

J'ai parlé si souvent de ce *Don Juan*, qui depuis quarante-cinq ans excite l'admiration du monde civilisé, qui a traversé tant de révolutions de goût, sans rien perdre de sa fraîcheur, et qui a servi de modèle à tout ce qu'on a fait depuis; j'ai si souvent exprimé l'enthousiasme que cette merveilleuse composition fait naître en moi, que je ne pourrais que me répéter en l'analysant de nouveau. D'ailleurs, à quoi bon l'analyse là où il n'y a qu'un seul sentiment, qu'une seule manière de voir et de sentir. Parmi tous les spectateurs qui assistent à une représentation de *Don Juan*, qu'on me montre une seule personne qui ne soit émue aux accens de cette musique, et qui n'en soit l'admirateur, j'essaierai de lui en faire apercevoir les beautés, ou plutôt je me tairai; car, que feraient mes paroles sur l'esprit de celui qui serait assez mal organisé pour n'être pas frappé de tant de beautés?

Jusqu'ici, il faut l'avouer, nous n'avons entendu que des rôles bien chantés dans les diverses reprises qu'on a faites de *Don Juan;* mais l'esprit général de la composition de Mozart n'a jamais été saisi ni rendu. Ainsi, en 1820, nous avons eu dans Garcia un excellent *Don Juan*, et dans Mme Fodor une très bonne *Zerline;* plus tard, nous avons admiré Mme Malibran dans cette même *Zerline*, et Mlle Sontag dans *Donna Anna;* mais si quelques morceaux chantés par ces virtuoses approchaient de la perfection autant qu'il est possible, beaucoup d'autres restaient sans effet, surtout dans les masses: c'est qu'il y a pour les chanteurs à grande vogue un besoin qui est le premier de tous, celui de se faire applaudir et de s'isoler pour rendre plus éclatans les succès qu'ils obtiennent. Ainsi, l'on donne tous ses soins à un air, un duo, et l'on néglige un ensemble, un finale. D'ailleurs, que peuvent quelques talens au milieu de toute une troupe qui n'est point pénétrée des beautés de la musique de Mozart? Les Italiens se font toujours violence quand ils exécutent cette musique; pour les Allemands, c'est autre chose, c'est presque une religion. Elevés dans l'admiration du génie musical le plus vaste que l'Allemagne ait produit dans les temps modernes, ils connaissent toutes ses productions, en savourent les beautés et les rendent avec amour. De là ce nerf d'exécution, ce sentiment intime qu'on a remarqué avec tant de plaisir dans les chœurs et dans les morceaux de *Don Juan*, et l'effet que ces morceaux ont produit pour la première fois sur un théâtre de Paris à la représentation de jeudi dernier. De là aussi la manière très satisfaisante dont plusieurs rôles ont été rendus par des acteurs en qui l'on n'en supposait pas les moyens.

Fischer n'a point une voix aussi belle que Zucchelli; il ne chante pas aussi bien, et pourtant il joue bien mieux que lui le rôle difficile de Don Juan. Il en saisit le caractère avec beaucoup d'intelligence et y montre du talent dramatique dans plusieurs scènes. Sa taille svelte et bien prise convient d'ailleurs au personnage. Assez convenable sous le rapport musical, il n'a été sensiblement au-dessous de l'intention du compositeur que dans le fameux rondo *fin che dal vino*. Dans les morceaux d'ensemble il s'est montré, sinon chanteur habile, au moins musicien exact et intelligent.

Après le rôle de don Juan, les plus importans sont ceux de donna Anna, d'Elvire et de Zerline. Il faut avoir vu Mme Schrœder-Devrient dans le premier de ces rôles pour se faire une idée du talent que cette grande actrice y déploie. Pour la première fois, on a compris par elle ce que c'est que l'introduction et surtout que le grand duo en *re* mineur de *Don Juan*. Le récitatif et le mouvement agité de ce duo offrent des difficultés immenses contre lesquelles nous avons vu échouer le talent de presque toutes les cantatrices; l'ame énergique de Mme Devrient en triomphe facilement, et y ajoute des beautés qu'on ne soupçonne pas avant de l'avoir entendue. La gradation de sa douleur est parfaite; car elle émeut le spectateur jusqu'à l'exaltation. Ses accens, ses gestes, ses regards, le jeu de sa physionomie, tout ajoute à l'effet de la musique. On sait que les musiciens seuls ont toujours insisté sur les beautés de ce duo, et l'ont proclamé le chef-d'œuvre du genre; il n'avait jamais produit que peu d'effet à la scène; mais avec Mme Devrient et Haitzinger il a transporté d'admiration la masse entière des spectateurs, et des applaudissemens réitérés ont témoigné du vif plaisir qu'il avait fait éprouver.

Le talent ne peut s'élever plus haut que dans la manière dont la même cantatrice a dit la grande scène, où elle reconnaît le meurtrier de son père. Mlle Sontag nous avait déjà donné une idée de cette scène difficile; mais si son chant était plus pur, ses qualités comme actrice étaient bien moins élevées. Je dois aussi beaucoup d'éloges à Mme Devrient pour la première partie de

l'air du deuxième acte qu'elle a dit avec beaucoup de simplicité et de pureté. Dans la deuxième partie, elle a laissé désirer plus de légèreté. Enfin, dans le quatuor, le quintetto et le trio des masques du finale, elle s'est montrée cantatrice aussi distinguée qu'actrice parfaite.

Le rôle d'*Elvire* est excessivement difficile; pour être bien rendu, il exigerait un talent de premier ordre, et, à l'exception de Mlle Heinefetter qui y était assez satisfaisante, nous l'avons toujours vu sacrifier. Mme Rosner n'est point à la hauteur de ce rôle : ses moyens y sont insuffisans, et ses intonations sont souvent fausses. Elle a nui à l'effet de plusieurs morceaux; il est juste de dire pourtant qu'elle a assez bien chanté dans le trio des masques.

Mme Malibran était souvent parfaite dans *Zerline;* son souvenir était un écueil pour Mme Pistrich; toutefois elle a su se faire applaudir justement dans ce rôle, en le chantant avec goût et le jouant avec intelligence.

Haitzinger fait très bien ressortir le rôle de *Don Ottavio* qui a toujours été faiblement rendu par Bordogni. Ce rôle est important parce que c'est le seul ténor de l'ouvrage, et parce que ce ténor se trouve dans tous les morceaux capitaux. Par un hasard singulier, le morceau qu'il a dit le moins bien est le fameux rondo du deuxième acte.

Après avoir entendu Krebs dans le gouverneur de *Fidelio*, il était permis d'être inquiet sur le sort du rôle de *Leporello* qui lui avait été confié; néanmoins, il s'en est tiré beaucoup mieux qu'on ne l'avait espéré. Je ne parle point de l'air, *Madamina*, qui est au-dessus de ses forces; mais dans tout le reste il est assez convenable, et sa voix dure ne fait pas un mauvais effet dans les morceaux d'ensemble.

Les chœurs et surtout ceux du finale ont été rendus avec une grande énergie. Ce finale a particulièrement ému l'auditoire. La mise en scène en est incomparablement meilleure qu'au Théâtre Italien; tous les acteurs y sont bien posés; la scène est vive, remuante, et le sentiment musical qui anime les acteurs et les choristes y donne une idée juste des intentions du compositeur.

Il y a lieu de croire que *Don Juan* et *Fidelio* procureront à l'administration du Théâtre Allemand une suite de représentations productives, et lui donneront les moyens de nous faire jouir pendant un mois ou deux d'un spectacle si intéressant pour les vrais amis de l'art musical. FÉTIS.

— Le Théâtre Italien offrira aux amateurs de musique, dans la saison prochaine, la réunion la plus belle et la plus complète de chanteurs distingués qu'il est possible de former aujourd'hui, car elle se composera de Mmes Pasta, Malibran, MM. Rubini, Lablache, Zuchelli et Donzelli. Comme deuxième femme, on parle de Mme Carrodori Allan, dont le talent est fort agréable, et qui vient d'obtenir de brillans succès à Venise. Il est question aussi d'une jeune cantatrice qui brille en ce moment à Berlin, et qui, dit-on, est destinée à remplacer Mlle Sontag en Allemagne.

Mme Pasta chantera le premier emploi pendant les mois d'octobre, novembre et décembre; Mme Malibran lui succédera au mois de janvier, et achèvera la saison.

— Une grande activité règne à l'Opéra-Comique. Pendant que *Zampa* continue le cours de ses succès, un autre opéra en deux actes, dont la musique est de M. Halevy, est à l'étude. On dit beaucoup de bien de cet ouvrage, qui sera représenté vers le 15 du mois prochain. Concurremment, un autre opéra en trois actes, de MM. Scribe et Auber, doit être mis en répétition la semaine prochaine. D'ici à deux mois, l'Opéra-Comique aura un nouveau répertoire, monté avec soin, et aura repris tout l'éclat de ses beaux jours.

Le directeur s'occupe en ce moment d'améliorer le personnel chantant de son théâtre. On parle de l'acquisition qu'il vient de faire d'un jeune élève du Conservatoire qui possède une belle voix de basse et qui a du sentiment musical. Un bon premier ténor et une bonne première femme compléteront l'ensemble.

— La restauration de la salle de l'Opéra offrira des changemens assez considérables dans les dispositions. Des galeries y seront pratiquées pour la classe moyenne de la société. Le prix des places sera, dit-on, diminué. Il paraît que ce spectacle va devenir populaire.

Nouvelles étrangères.

BERLIN, 15 *mai*. Mme Milder, l'une des cantatrices les plus remarquables du théâtre royal, précieuse surtout pour les amateurs de la musique d'un caractère pur, large et simple, a terminé dernièrement sa carrière dramatique par la représentation de deux opéras de Gluck. *Armide* avait été choisie par elle pour sa représentation à bénéfice. L'ouvrage avait été monté avec un soin particulier. La salle était comble, et la cantatrice a reçu de nombreux témoignages de l'intérêt qu'elle a toujours inspiré aux amis de l'art. Le rôle de Renauld était rempli par M. Bader qui l'a chanté d'une manière remarquable. Les plus petits rôles de l'opéra avaient été confiés à des artistes distingués. Celui de la Haine, qui exige d'ailleurs de si puissans moyens, a laissé seul à désirer. Le surlendemain, Mme Milder parut pour la dernière

fois dans le rôle d'Alceste, qui a toujours été le plus favorable à ses moyens. Sa voix a paru plus fraîche et plus puissante qu'on ne l'avait entendue depuis long-temps. La représentation fut en général très bonne; les chœurs surtout étaient excellens.

Le jour de la pénitence (*Bustag*), M. Spontini a fait exécuter dans la salle de l'Opéra le concert annuel d'usage, qui n'avait attiré cette fois qu'un petit nombre d'auditeurs. On commença par l'ouverture de Mozart, en *ut* majeur; quoique l'orchestre fût nombreux, l'effet de la masse instrumentale se perdait dans les frises et dans les décors de la scène. Les chanteurs étaient placés dans une position plus favorable. On avait annoncé un hymne nouveau de Spontini qui ne fut pas exécuté, on ignore pour quelle raison. La séance se termina par le *Banquet d'Alexandre*, de Haeodel. Le chœur a chanté avec une dureté qui a été d'autant plus sensible qu'on est habitué à entendre cette partie des oratorios de Haendel conduite avec un soin parfait à l'académie de chant. Les solos et l'orchestre ont été excellens. M. Spontini dirigeait pour la première fois depuis son retour de Paris.

— La cantatrice jadis si célèbre en Allemagne, Mme Mara, vit encore à Reval en Esthonie. Le 23 février dernier, 83e anniversaire de sa naissance, deux députés vinrent la chercher chez elle pour la conduire au club de l'ordre équestre, où elle fut reçue par des dames autrefois ses élèves, qui lui présentèrent deux pièces de vers envoyées par Goethe, et mises en musique par Hummel.

— On lit ce qui suit dans un journal:

« Les habitans de Londres ont suspendu provisoirement leurs débats sur la réforme électorale pour s'occuper de Paganini. Le peuple crie haro sur l'artiste étranger; les journaux le traitent d'*insolent*, d'*audacieux*; et peu s'en faut qu'il n'y ait une émeute à Londres à propos de concerts. M. Laporte, entrepreneur de l'opéra italien, pour trouver son compte dans les concerts que Paganini va donner, a été obligé de doubler les prix des places. Dans les loges, elles se louent 8 à 12 guinées; une place de parterre coûte une guinée, et une place de la galerie 10 schell. et demi. Passe pour l'aristocratie qui les retient et qui a de quoi les payer; mais le parterre, et surtout la galerie! Jamais un entrepreneur anglais n'ose y toucher; et il y a eu plusieurs fois de petites émeutes pour cela dans le théâtre de Londres. Quelques journaux enveloppent le pauvre Laporte dans leurs malédictions; d'autres prennent sa défense et assurent que les demandes exorbitantes de Paganini ont réduit le directeur à la nécessité d'encourir la disgrace de John Bull. En général, le langage des journaux à ce sujet est d'une violence qui conviendrait mieux à des sujets plus graves; car, au bout du compte, qui est-ce qui force John Bull à entendre Paganini? Malheureusement il se trouv eentre deux grands intérêts, la curiosité et l'avarice.»

On reconnaît les habitudes du peuple anglais dans ces sorties virulentes des journaux contre Paganini et contre le directeur du théâtre italien. Dans ce pays de liberté, les usages sont tyranniques: malheur à qui ne s'y soumet. En droit, l'artiste est seul juge du prix qu'il met aux produits de son talent; mais il ne s'impose point comme une nécessité. Que si les habitans des bords de la Tamise se révoltent contre le prix exagéré des concerts de Paganini, ils sont libres de ne point y aller; mais de s'injurier à cause de ces prix comme on le fait dans les gazettes, c'est ce qui ne se voit qu'en Angleterre. Ce n'est pas seulement le peuple qui ne veut pas qu'on augmente de quelques schellings les places de sa galerie: l'aristocratie veut aussi régler le tarif de ses plaisirs.

Il paraît que Paganini s'est effrayé de tout ce bruit; il est du moins certain que le concert qui devait avoir lieu le 12 de ce mois a été ajourné.

— Les frères Serassi, célèbres constructeurs d'orgues à Bergame, viennent de terminer le grand orgue de la basilique de Saint-Philippe à Turin. Cet instrument, qui est le *quatre cent quarante-huitième* sorti des ateliers de la famille Serassi, est considéré comme un chef-d'œuvre de facture, de mécanique et de sonorité. La *montre* est de douze pieds réels et les bourdons de seize pieds: plusieurs jeux de flûte de huit et de quatre pieds se joignent à ces jeux de fond pour nourrir un superbe plain-jeu. Tous les tuyaux parlent avec une netteté remarquable qui est le résultat de boursettes perfectionnées de l'invention des frères Serassi. Le positif et le grand orgue se joignent sans lever les mains du clavier au moyen d'une pédale; enfin tous les détails concourent à faire de cet orgue un des plus beaux qu'il y ait en Italie. M. Cerutti, bon organiste de Turin, et M. Charles Serassi, qui outre son talent de constructeur d'orgue, possède des connaissances assez profondes dans l'harmonie, ont fait l'essai de cet instrument.

ERRATUM.

Dans l'article intitulé: *le Paganini du XVIIe siècle* (au no 16, p. 124), une faute s'est glissée au titre de l'ouvrage de Jean-Jacques Walther: au lieu de *Hortulus melicus*, il faut lire *Chelycus*, ce qui signifie *Petit Jardin du Violon*.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 18.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 4 JUIN 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

Sur la nécessité d'écrire l'histoire de la musique sur un meilleur plan qu'on ne l'a fait jusqu'ici.

L'histoire des arts est si étroitement liée à celle des peuples, que ce n'est qu'en étudiant celle-ci dans ses sources les plus pures qu'il est permis d'espérer de donner à celle-là l'intérêt dont elle est susceptible, et de dégager la réalité des faits des apparences mensongères qui en dérobent la vue. Avant que le scepticisme, peut-être un peu trop étroit de notre âge, eut remplacé la crédulité trop facile de nos pères, il suffisait de l'énoncé d'un fait pour qu'on y ajoutât à l'instant, et sans plus mûr examen, la foi due aux vérités évidentes, et sur une base aussi fragile chacun s'empressait de bâtir des systèmes plus ou moins ingénieux qui duraient jusqu'à ce que d'autres erreurs eussent détruit celles-là. Sans cesse on recommençait l'histoire de la dent d'or dont parle Fontenelle, et la vérification des faits était toujours la dernière chose dont on s'avisait.

C'est dans cet esprit qu'ont été faites les diverses histoires de la musique que nous possédons; la différence des temps y a seulement établi une impulsion de progrès qui, sans atteindre le but, indiquait qu'on y arriverait un jour. Le premier essai historique est l'*Istoria musica* de Bontempi. Ce qui y est relatif à la musique des Grecs mérite à peine quelque examen, les lumières manquant alors absolument sur ce sujet intéressant. Quelques musiciens du seizième siècle avaient substitué leurs préjugés et leurs systèmes à la vérité; au lieu de recherches utiles on perdait alors le temps en vaines discussions sur les genres diatonique, chromatique et enharmonique, dont on n'avait que des idées confuses. Bontempi était imbu de toutes ces erreurs, et négligeait les faits les plus importans. La seule partie de son histoire qui soit digne d'attention est relative à la musique du temps de l'auteur, et particulièrement à l'école de chant.

Après Bontempi se présente Gaspard Prinz, qui eut moins l'idée de faire une histoire complète de la musique qu'un essai historique sur les écoles de musique et sur le chant, comme l'indique son titre. Ouvrage très faible sous beaucoup de rapports, l'histoire de Prinz ne se recommande à l'attention des musiciens que par des renseignemens qu'on ne trouverait point ailleurs sur les choses contemporaines de l'auteur.

Il est remarquable qu'avec le dessein de faire l'histoire de la musique antique, la plupart des auteurs ne se sont point aperçus que la partie à laquelle ils attachaient le moins d'importance (l'histoire contemporaine) était précisément la seule de leurs ouvrages qui serait par la suite consultée avec fruit, parce qu'elle repose sur des faits positifs, tandis que ce qui se rapporte à l'antiquité y est plus ou moins entaché de système d'ignorance, et plus ou moins hypothétique. Ainsi, les *Synopsis musica* de Prætorius ne sont d'aucune utilité en ce qui concerne les temps anciens de l'histoire de la musique, mais on y trouve des détails précieux sur la musique instrumentale de l'Allemagne aux seizième et dix-septième siècles. Ainsi la misérable histoire de la musique de Bourdelot et Bonnet serait digne du plus profond mépris si elle ne nous fournissait quelques documens intéressans sur l'art au temps de Louis XIV, et particulièrement sur Lulli.

La saine critique littéraire commença dès le dix-septième siècle à jeter quelque lumière sur les textes qui peuvent nous instruire de la musique des anciens. La publication que fit Meursius en 1616 des traités de la musique d'Aristoxène et de deux autres auteurs grecs, bien que fort imparfaite, ne fut pas moins utile, parce qu'elle fixa l'attention des savans sur ces restes précieux de l'antiquité. Elle donna lieu aux recherches de Meibom qui, possédant une vaste érudition, quelque connaissance de la musique, et disposant de meilleurs manuscrits que ceux dont Meursius avait

fait usage, put mettre plus d'ordre et de correction dans les textes, en fit une traduction assez fidèle, et, au lieu de trois auteurs, en fit connaître sept. Bien des erreurs déparent son travail; la manie d'expliquer même ce qu'on n'entendait pas, manie dont tous les savans étaient alors possédés, lui a fait quelquefois embrouiller ce qu'il croyait éclaircir; bien des monumens qui auraient pu l'éclairer n'avaient point encore été découverts ou n'étaient pas publiés; mais tel qu'il était, le résultat des travaux de Meibom n'en fut pas moins utile aux philologues qui ont tenté depuis d'éclaircir les questions relatives à la musique des Grecs. Wallis, qui vint après ce savant, et qui nous a donné les textes de Ptolémée et de son commentateur, augmenta la somme de lumière sur le même sujet et corrigea quelques erreurs de Meibom.

Sous le rapport historique, le livre d'Athénée renferme des renseignemens d'une haute importance pour ce qui concerne la musique; malheureusement Casaubon et les autres savans qui ont entrepris de publier et de corriger le texte de cet auteur manquaient de connaissances positives dans cet art; de là une multitude de non-sens et d'erreurs. Ajoutons que l'archéologie qui, en cette matière, pouvait venir si puissamment au secours de la philologie, a été presque entièrement négligée par les critiques. Cette remarque est applicable aux recherches de Burette, homme savant et musicien instruit, auquel on est redevable de recherches intéressantes, bien qu'entachées d'erreurs assez graves sur la musique des anciens. Outre le regret qu'on a qu'il ait employé un temps considérable et consumé les fruits d'une vaste érudition sur le texte misérable d'un dialogue de Plutarque sur la musique, on a aussi celui de voir que tant de savoir se renferme dans des discussions purement philologiques, au lieu de s'étendre jusqu'à la science de l'archéologie qui lui aurait été d'un secours immense. Quant aux PP. Ducerceau et Bougeant qui entrèrent si vivement en discussion avec lui, ce n'étaient que des enthousiastes qui, comprenant l'antiquité à leur manière, et manquant d'instruction en musique, ne firent rien et ne purent rien faire pour éclaircir les questions qu'ils traitèrent. La précipitation à conclure sur le plus léger examen est le défaut dont est marqué tout ce qu'on a écrit sur la musique des anciens depuis le commencement du dix-huitième siècle.

Le dialogue de l'abbé de Châteauneuf sur la musique des anciens, la prétendue *histoire philologique de la musique* de Blainville, et quelques autres écrits du même genre ne méritent aucune estime. Ce sont toujours les mêmes données, les mêmes erreurs, la même ignorance des faits, retournées de mille manières sans aucun progrès pour la science historique. Tant de dissertations inutiles, tant de discussions oiseuses auraient dû démontrer qu'il était nécessaire de chercher de nouveaux documens, de fouiller dans les monumens et de recueillir des faits nouveaux qui vinssent dissiper les doutes. Au lieu de se livrer à cette recherche, on continua de se fourvoyer dans la fausse route où l'on était entré, et de nouvelles erreurs vinrent se joindre aux erreurs trop nombreuses qui déjà s'étaient accréditées. C'est ainsi que l'abbé Roussier, dans son *Mémoire sur la musique des anciens*, imagina je ne sais quel système de proportions auquel les Grecs ne pensèrent jamais pour le substituer à la véritable constitution des modes de leur musique. Ce fatras se reproduisit en partie dans l'*Essai sur la musique* de Laborde, et dans d'autres livres encore.

L'histoire des instrumens des anciens n'est pas mieux faite. Alde Manuce, Meursius le fils, et Bartholin, dans leurs traités des flûtes, Bacchini, Lampe et Zoega, dans leurs dissertations sur les sistres, les flûtes et les trompettes, ne sont que des compilateurs de textes de poètes et d'historiens. Les monumens qu'ils décrivent et qu'ils analysent sont en trop petit nombre pour lever tous les doutes; d'ailleurs, dépourvus de critique et de connaissance de l'art, ils ne touchent qu'à la superficie des questions et ne distinguent point assez les diverses époques.

S'agit-il de l'histoire de la musique chez les peuples qui ne nous ont point transmis de monumens de cet art, c'est encore pis; on dirait un roman que chacun arrange à sa manière. Par exemple, une multitude d'écrivains ont écrit des ouvrages plus ou moins étendus sur la musique des Hébreux, que nous ne connaissons que par quelques phrases de l'Ancien-Testament. Ugolini a rassemblé dans un immense volume in-folio de son *Thesaurus sacer* la plupart de ces ouvrages, fruits des veilles de savans plus laborieux que raisonnables. On sait que rien ne reste de la musique du temple, ni des magnifiques instrumens dont il est tant parlé dans l'Écriture; il est au moins douteux que les juifs aient écrit sur la théorie de l'art musical, et s'ils ont eu des livres sur cet art, il ne nous en est rien parvenu, à l'exception des travaux de quelques rabbins modernes. Une seule voie restait donc pour se former quelque notion de la musique des Hébreux, c'était d'en chercher le type dans les monumens de l'Égypte; mais ces monumens n'étaient connus que fort imparfaitement, et les rêveries du jésuite Kircher n'étaient pas de nature à en faire sentir l'utilité. Le temps n'était pas venu où les mystères de cette haute antiquité devaient se dévoiler.

Avec si peu de lumières, si peu de matériaux authentiques et de si faibles ressources que celles dont je viens de faire l'énumération, il n'est point étonnant que le P. Martini, Burney, Hawkins et Forkel aient laissé dans leurs histoires générales l'exposé de la musique des anciens entaché d'obscurité, d'omissions considérables, d'inexactitudes et même d'erreurs grossières; Busby, qui n'a été que l'abréviateur des volumineux ouvrages de ses compatriotes, non-seulement n'a rien ajouté à ce qu'ils ont fait en ce genre, mais est resté fort loin d'eux. Il y a de l'érudition philologique dans les trois volumes du P. Martini, mais nulle critique raisonnable; les recherches archéologiques y sont d'ailleurs presque nulles. Peu de faits sont ajoutés dans les histoires de Burney et de Hawkins à ceux qu'on connaissait avant qu'ils écrivissent; enfin Forkel a marché presque pas à pas sur les traces du premier de ces auteurs.

Il faut le dire, la science de l'antiquité a fait d'immenses progrès depuis quarante ans, et des découvertes importantes ont offert depuis peu des ressources sans lesquelles il eût été impossible d'écrire l'histoire de la musique des anciens d'une manière satisfaisante. l'Égypte surtout nous a ouvert ses trésors. Les monumens de toute espèce, et les peintures des tombeaux nous ont fait connaître des instrumens qui étaient ignorés ainsi que la manière d'en faire usage. Leurs noms même nous sont maintenant connus par les découvertes que l'on a faites dans la langue des anciens Égyptiens. Quelques-uns de ces instrumens, dont l'invention était attribuée aux Grecs, ont été reconnus pour remonter à une antiquité beaucoup plus reculée; des notions précises ont été acquises sur le mélange de ces instrumens dans les concerts, sur la manière de diriger ceux-ci, et de marquer le rhythme. D'un autre côté, les archéologues ont publié une multitude de statues, de bas-reliefs, de pierres gravées et de médailles qui sont venus expliquer des textes restés inintelligibles. D'heureux travaux ont été faits par Boeck et quelques autres sur les rhythmes antiques; M. Perne a fait d'importantes découvertes dans la séméiographie ou la notation grecque au moyen des manuscrits de la bibliothèque royale, et particulièrement d'un ouvrage grec de la plus haute antiquité resté inconnu jusqu'à ce jour. Des manuscrits relatifs à la musique récemment trouvés à Herculanum, des lyres, des flûtes, des cymbales, des trompettes, des crotales antiques rassemblés au musée de Portici sont venus aussi au secours de la science. Enfin, et ceci n'est pas moins important, l'étude de l'histoire est devenue plus sérieuse, plus positive et moins avide d'hypothèses.

S'agit-il de l'histoire de la musique dans l'Orient? d'immenses richesses, inconnues autrefois se sont accumulées autour de nous, et nous fournissent enfin les moyens de substituer la vérité aux erreurs accréditées par des voyageurs ignorans. La connaissance des langues de l'Hindoustan devenue familière à quelques savans de l'Allemagne, de la France et de l'Angleterre, a mis à notre portée les traités de musique composés par d'anciens musiciens de l'Inde; les mémoires de la société de Calcutta, les œuvres des W. Jones, les collections orientales de Ouseley, et les recherches du baron de Dalberg, ont jeté sur cette musique une vive lumière et dissipé les ténèbres dans lesquels elle était restée pour nous. La musique chinoise, mal expliquée dans les premiers mémoires du P. Amiot qui ont été publiés, mieux exposée ensuite dans d'autres mémoires restés manuscrits à la bibliothèque royale, est soumise maintenant à nos investigations sur des points importans qui nous étaient inconnus. Ainsi, la notation chinoise dont le P. Amiot n'avait point parlé d'abord a été exposée par lui avec clarté dans ses nouveaux mémoires. Quelques livres chinois sur la musique parvenus en Europe n'attendent qu'un traducteur pour nous éclairer sur des faits curieux et intéressans. Par exemple, un livre très volumineux sur la harpe chinoise intitulé *Khin pouta tchhing* (Traité complet sur le Khin), écrit par *Houang tchin tchoung* en 1662, réimprimé en 1724 et en 1746, renferme les détails les plus étendus sur la variété des formes de cet instrument, sa construction, les règles du doigté, l'exposé d'une notation particulière à la musique du *Khin*, et toute différente de celle du P. Amiot. Le système musical de l'église grecque du moyen-âge et des Grecs modernes, des Ethiopiens, des Arabes, des Persans, des Turcs, des Arméniens et de plusieurs autres peuples de l'Asie et de l'Afrique, était naguère pour les historiens de la musique un chaos qu'ils ne pouvaient débrouiller faute de documens; le beau travail de M. Villoteau sur cette matière, et les détails qu'il a donnés sur la forme et l'usage des instrumens de ces peuples, ne laissent rien à désirer.

Avant que l'abbé Gerbert eut publié la collection des auteurs ecclésiastiques du moyen-âge sur la musique, les historiens de cet art ne possédaient presque aucuns moyens pour s'instruire des révolutions qui s'étaient opérées dans le système, dans le chant, dans la notation et dans l'harmonie pendant le long espace écoulé depuis le sixième siècle jusqu'au quinzième. A l'exception de l'histoire de Forkel, les autres ouvrages du même genre offrent, en effet, une lacune considérable dans cette partie. Mais il ne faut pas croire que la collection de Gerbert soit suffisante pour porter la lumière

dans cette partie si importante de l'art; les renseignemens manquaient absolument sur beaucoup de faits relatifs à la pratique de l'art, et ce n'est que depuis peu que la découverte de plusieurs manuscrits de la bibliothèque royale et de quelques autres dépôts littéraires faite par M. Perne et par moi, ne laisse presque plus rien à désirer sur cette matière. Les recherches de l'abbé Baini ont fourni aussi les documens les plus précieux sur la musique en général, et particulièrement sur la musique d'église en Italie pendant les quatorzième, quinzième et seizième siècles.

Les grands travaux biographiques qui ont été faits depuis cinquante ans ont complété la série des connaissances sur une multitude de faits particuliers qui lient les diverses époques d'invention et de perfectionnement entre elles. Enfin, une partie fort intéressante et trop long-temps négligée, savoir, les chants nationaux des diverses contrées de l'Europe est devenue l'objet des recherches de quelques érudits, et commence à être assez connue pour occuper une place dans une histoire générale de la musique. Les documens ne manquent donc pas, et le moment est venu d'en faire usage avec d'autant plus d'avantage que l'esprit des études historiques s'est amélioré, que l'on a appris à se défier des hypothèses et à étudier consciencieusement les faits, que l'éclectisme a pénétré dans les esprits, et commence à les garantir des préjugés de nation et de temps; enfin qu'arrivés à une époque où les matériaux s'accumulent avec tant d'abondance pour chaque chose, la société éprouve le besoin de les résumer.

Mais qu'on ne s'y trompe pas; il ne suffit plus de faire l'histoire de chaque partie ou de chaque époque de la musique, et de mettre ces morceaux à la suite l'un de l'autre, comme on l'a fait jusqu'ici. Tant de découvertes récentes dont j'ai parlé démontrent que tout se tient entre la musique des anciens, des peuples de l'Asie, des anciennes peuplades du nord de l'Europe et de l'état moderne. Le devoir de l'historien sera de rendre sensible la chaîne qui lie toutes ces choses, et qui est restée invisible au P. Martini, à Burney, à Hawkins et à Forkel. C'est une carrière toute nouvelle qui s'ouvre devant nous, et qui promet une ample moisson de gloire à celui qui saura la parcourir. Conçue sur ce plan, et exécutée avec conscience et savoir, l'histoire de la musique sera le livre des hommes du monde comme des savans; livre plein d'intérêt, qui contribuera puissamment à propager le goût d'un art qui finira par être pour toutes les classes de la société un aussi grand besoin que celui de se vêtir et de se loger.

FÉTIS.

CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE MARIA-CRISTINA, A MADRID.

L'auguste et bien-aimé souverain des Espagnes et des Indes, par un décret royal du 15 juillet, a ordonné qu'il fût fondé dans ses états un *collége supérieur et général, pour l'enseignement de l'art et science de la musique vocale et instrumentale.* Nous avons sous les yeux un exemplaire du réglement de cet établissement, signé *Francesco Piermarini*, et daté du 9 janvier 1831; ne sachant autre chose sur la fondation de ce Conservatoire que ce qui se trouve dans les 77 pages de cette brochure, nous allons en extraire les articles principaux.

Certes, ce n'est pas la chose la plus urgente que les Espagnols étaient en droit d'attendre de leur roi; mais ce serait folie que de ne pas voir avec plaisir la création d'un établissement utile, quelque odieuse qu'en puisse être l'origine. Ferdinand, pour avoir fondé un Conservatoire de musique, n'en sera pas moins un lâche, un fourbe, un barbare et un sot; mais aussi le Conservatoire de Madrid n'en rendra pas moins des services aux progrès de l'art musical en Espagne, pour avoir été fondé par un sot, un lâche, un fourbe et un barbare.

Une espèce de discours préliminaire, sorte d'exposé de motifs, placé à la tête du réglement dont nous avons parlé, est un chef-d'œuvre de basse flatterie; il n'est formule si humble, si servilement adulatrice qui n'y soit dix fois répétée; nos apologistes ministériels, nos courtisans à habits brodés à neuf ne sont que des écoliers auprès de l'éloquent Espagnol. Ce sont des coups d'encensoir à en avoir la figure meurtrie, c'est de la fumée d'encens à en être étouffé. Je n'en veux qu'un exemple.

Le roi a daigné permettre qu'après le titre de *Conservatoire Royal de Musique,* on ajoutât ces paroles *Maria - Cristina.* Paroles, dit notre auteur, plus douces à elles seules pour toute oreille espagnole, plus harmonieusement cadencées, plus dignes d'inspirer la tendresse et la joie que toutes les mélodies que jamais la science des Haydn et des Pergolèse saura inspirer aux élèves du Conservatoire pour en former des hymnes de reconnaissance!!

Il est assez étonnant que le gouvernement espagnol n'ait pris garde qu'en 1831 aux rares dispositions qu'ont les habitans de ce pays pour la musique en général, et en particulier pour les diverses parties de l'exécution. Mieux vaut tard que jamais. Voyons en quoi consiste l'établissement qui vient de s'ouvrir à Madrid.

Bien que calqué en quelque sorte sur le Conservatoire de Paris, on sent fort bien que dans un pays si purement monarchique et religieux les institutions ne

doivent avoir que le moins de rapport possible avec celles de la France, même de la France du juste-milieu; mais comme il faut rendre à chacun selon ses œuvres, à côté de dispositions quelque peu bouffonnes, il s'en trouve d'autres qui peuvent lutter avantageusement avec l'organisation de l'Ecole royale de Paris.

L'enseignement se compose de toutes les branches de l'art musical : harmonie, contre-point, composition, chant, accompagnement, déclamation, étude de tous les instrumens. Le personnel est composé de vingt-un employés, savoir :

Un administrateur,
Un recteur spirituel,
Un professeur de composition,
Un de piano et accompagnement,
Un de violon et d'alto,
Un de solfége,
Un de contre-basse,
Un de flûte, petite flûte et clarinette,
Un de hautbois et cor anglais,
Un de basson,
Un de trombonne,
Un de trompette et trompette à clefs.
Un de harpe,
Un de langue castillane, secrétaire de la direction;
Un de langue italienne,
Un de danse.

Et pour l'école des femmes :

Une directrice,
Une sous-directrice,
Une adjudante.

Les élèves sont divisés en cinq classes :

1° Internes gratuits des deux sexes;
2° Externes des deux sexes;
3° Pensionnaires payans internes;
4° Externes gratuits des deux sexes, pour une partie de l'enseignement;
5° Demi-pensionnaires internes, des deux sexes, payant seulement la nourriture et l'habillement;
6° Externes payans des deux sexes.

Pour entrer dans l'établissement, un élève doit avoir plus de douze ans, et moins de dix-huit.

Lorsqu'un élève aura fini son éducation musicale, il lui sera délivré un brevet de *professeur-élève* du Conservatoire royal.

Un article important du réglement, emprunte aux anciens usages de l'Italie, prescrit aux élèves de faire partie de l'orchestre de l'école, gratuitement, toutes les fois qu'ils en seront requis.

Nous ne pouvons rien dire du montant du budget, non plus que du nombre d'élèves; le réglement est muet à cet égard. On nous saura gré d'extraire de ce réglement quelques articles du chapitre VI, consacrés au recteur spirituel. Cet emploi n'existe pas au Conservatoire de Paris; ce serait un bien heureux perfectionnement à introduire dans l'école de la rue Bergère; nous recommandons cela à M. de Quelen et à la commission Choiseul.

Art. 1. Le recteur spirituel célébrera chaque jour dans l'oratoire de l'établissement le saint sacrifice de la messe, et confessera les élèves-femmes le troisième dimanche de chaque mois.

2. Il aura soin qu'un autre ecclésiastique vienne confesser les élèves-hommes le second dimanche. (Il était naturel que le confesseur titulaire choisît pour lui le meilleur morceau.)

3. L'enseignement de la géographie, de l'histoire sacrée et profane et de la mythologie, entre dans le devoir de sa charge.

4. Il sera présent aux leçons des élèves-hommes; les accompagnera à la promenade; prendra toujours ses repas avec eux, et passera la nuit dans le même dortoir.

7. Le recteur spirituel aura la clef du département des élèves-hommes, et chaque jour il informera le directeur du nom des personnes qui auront obtenu, ou seulement sollicité la permission d'y entrer; il tiendra aussi note du but de ces visites.

10. Le recteur permettra seulement aux parens des élèves, munis d'une permission écrite du directeur, de communiquer avec eux, et seulement à des jours fixés.

Le même système d'espionnage a présidé à la rédaction des autres parties de ce réglement; ainsi un élève doit envoyer et recevoir toutes ses lettres ouvertes, et on lui accorde une fois par semestre la faveur d'adresser à son père ou à son tuteur une lettre cachetée.

M. Francesco Piermarini félicite l'Espagne, dans son avant-propos, d'avoir vu sortir de son sein les Malibran, les Correa, et les Colbran, et les Garcia, et dans l'école dont il vient d'être nommé le chef, et qu'il paraît même avoir organisée, il n'y a qu'un seul et unique professeur de solfége pour tout l'établissement et pas un professeur de chant. C'est aussi une distraction par trop forte.

A côté de cet inconcevable oubli se trouve l'établissement de concerts non gratuits qui me semblent une excellente invention. Tout artiste espagnol ou étranger peut obtenir l'autorisation du roi de donner un concert au Conservatoire. La moitié de la recette, frais

déduits, lui appartient, le reste entre dans la caisse de l'établissement. Une autre espèce de concert non gratuit est celui qu'est obligé de donner tout élève qui a obtenu le titre de professeur, mais le produit entier des concerts de cette dernière espèce appartient au Conservatoire. La destination exclusive de ces fonds est l'augmentation et l'entretien de la bibliothèque littéraire ou musicale de l'école, qui doit recevoir encore deux exemplaires de toute la musique imprimée ou gravée dans l'étendue du royaume.

Il est honteux pour la France d'avoir à trouver de bons exemples à suivre dans un pays aussi reculé que l'Espagne. Nous avons une loi qui ordonne le dépôt à la direction de la librairie de plusieurs exemplaires de toute musique gravée, mais les chefs de cette administration y mettent une telle négligence qu'à peine un vingtième de la musique publiée est-elle déposée, et le peu qu'il y en a, au lieu d'aller enrichir la précieuse collection musicale du Conservatoire, va s'engouffrer dans les greniers de la bibliothèque de la rue Richelieu.

(*Article communiqué.*)

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Ouverture de la salle restaurée. — Guillaume Tell, opéra de Rossini, réduit en 3 actes. — La Somnambule, ballet.

Il est assez indifférent aux progrès de la musique qu'une salle d'opéra soit bien ou mal décorée; pourvu qu'on y chante bien, que l'orchestre y soit bon, et que les ouvrages qu'on y représente soient dignes d'un spectacle lyrique qu'on dit être le premier de l'Europe, il suffit. Je ne parlerais donc pas des changemens qui viennent d'être faits dans la *restauration complète* de l'Académie Royale de Musique, si parmi les lecteurs de la *Revue musicale*, il ne se trouvait quelques dames qui sans doute veulent savoir si la nouvelle décoration est favorable à l'effet de leurs charmes et de leurs brillantes toilettes; ce motif doit me décider à dire quelques mots des travaux de M. Lesueur dans la salle de la rue Lepelletier.

Les loges de l'amphithéâtre ont disparu, et l'on a rendu à cette portion de la salle sa première destination et son ancienne distribution. Les premières loges de côté ont été reculées d'un plan et réduites à quatre places, afin de trouver l'emplacement d'une première galerie d'un seul rang. Les loges de rez-de-chaussée, divisées aussi par quatre places, sont maintenant closes des côtés et grillées par-devant; enfin, les quatrièmes loges, reculées et grillées, ont permis d'établir en avant une vaste galerie. Des pilastres un peu lourds, et qui rappellent le goût du siècle de Louis XV, garnissent la galerie des premières loges. Le pourtour de tous les autres rangs de loges est en arabesques peintes et dorées sur un fond rouge; l'effet n'en est pas du meilleur goût, mais il est riche. Le fond des loges et des galeries est d'un bleu très clair, qui forme une opposition tranchée avec les devants. Il m'a semblé que cette vive transition du rouge et du bleu pâle nuit à l'éclat du teint des femmes. Il serait difficile d'indiquer ce que signifient les figures qu'on a substituées dans le plafond aux divinités mythologiques qui y étaient autrefois; dans les pendentifs on a représenté les siècles de Périclès, d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV par divers attributs et des figures de femmes colossales aux robustes et noirs attraits, embouchant la trompette de manière à se rendre le visage peu gracieux. Des girandoles attachées aux colonnes et portant des bougies ajoutent à la clarté du lustre. En somme, bien que je regrette l'ancienne décoration de la salle qui était, selon moi, et plus élégante, et plus simple, et plus grande, j'avoue que celle-ci a de l'éclat et produit un effet digne d'un beau spectacle.

L'adoption que M. Véron a faite de l'éclairage de la salle d'après les procédés de M. Locatelli est une amélioration très remarquable qui contribuera puissamment aux progrès de l'art du décorateur. Les facilités qu'il y a dans ce système à réunir sur un point une masse considérable de lumière, à en fondre l'effet, et à éviter le cliquetis des ombres éparses, peut avoir dans certains cas les résultats les plus heureux. On en a vu un exemple dans le lever du soleil dorant le sommet des montagnes au deuxième acte de *Guillaume Tell.*

L'intérêt de cet opéra est tout renfermé dans les deux premiers actes; les autres ont été conçus de la manière la plus faible par le poète; il faut même dire que le quatrième était nul. L'administration de l'Opéra éprouvait depuis long-temps le besoin de resserrer ces deux actes en un seul afin de rendre la marche de la pièce plus rapide, et de pouvoir la faire suivre d'un ballet. Ce changement a été fait pour l'ouverture de la salle restaurée. Par une de ces métamorphoses dont les pièces de M. Jouy offrent quelques exemples, le commencement du quatrième acte est devenu celui du troisième; mais on n'en a conservé qu'une seule scène, celle de l'air chanté par Nourrit avec le chœur; puis vient la fête du troisième acte, dont on a coupé le pas militaire et la valse pour ne conserver que la tyrolienne chantée et

dansée. Le chœur final, *Anathème à Gessler*, a aussi disparu pour faire place à un dénouement où Arnold et ses Suisses délivrent Guillaume Tell, et le tout se termine par un chœur arrangé sur le dernier mouvement de l'ouverture.

Comme conception d'art, tous ces dérangemens, qu'on appelle des *arrangemens*, ne valent pas grand chose; mais celui-ci permet d'offrir aux amateurs de la danse le plaisir de la pantomime de Mme Montessu et de Ferdinand, les graces de Mlles Julia et Legallois, et cela absout M. Véron des coups qu'il a portés à la belle partition de Rossini.

Il ne paraît pas que le repos dont les chanteurs de l'Opéra ont joui leur ait été fort profitable. Mme Damoreau qui avait chanté aux deux répétition sde raccord, est devenue subitement indisposée le jour de la représentation et a été remplacée à l'improviste par Mlle Dorus qui a moins bien chanté que de coutume. Nourrit n'était point en voix et a été obligé de forcer ses moyens en plusieurs endroits pour vaincre l'espèce de voile qui dans le commencement gênait l'émission de ses sons. Valère, qui remplaçait Levasseur, n'a pas assez de mordant dans le timbre de sa voix pour la partie qu'il chante dans le trio du deuxième acte. Dabadie et sa femme ont bien joué et chanté leurs rôles. L'orchestre a été soigneux et plein d'énergie dans l'opéra comme dans le ballet.

— La dernière représentation de *Fidelio* a été moins bonne que les premières. Tous les chanteurs étaient fatigués, et Mme Schrœder-Devrient fut si sérieusement indisposée au deuxième acte, qu'elle eut à peine la force d'aller jusqu'au bout, et qu'il fallut la soutenir quand elle revint à la dernière scène. Cette indisposition s'est prolongée, et l'on a été obligé de substituer le *Freyschütz* à *Don Juan* qui était annoncé pour la représentation prochaine. Cet événement retardera probablement la mise en scène d'*Eurianthe*.

— Des lettres de Londres annoncent que le 26 mai Paganini n'avait pu encore donner son premier concert à cause de l'irritation occasionnée par l'augmentation du prix des places, et qu'il serait obligé de rétablir l'ancien prix.

Nouvelles étrangères.

Londres. Les *Dix commandemens*, oratorio composé par M. le chevalier Neukomme.

Cet oratorio a été exécuté pour la deuxième fois à l'assemblée de la société *des Harmonistes classiques*, le jeudi soir, devant un nombreux auditoire. Les principaux exécutans étaient Mme Stockhausen, miss Masson, miss Novello, et MM. Vaughan, Horncastle, E. Taylor et Parry. Les chœurs étaient chantés par les dames et les messieurs, membres de la société; l'orchestre, conduit au violon par M. Murray, et l'ensemble des exécutans, dirigé par le compositeur. Cette exécution a été plus parfaite que la première, et nous a mis à même de mieux juger du mérite de cet ouvrage, qui sera bien certainement entendu avec plaisir à chaque solennité musicale en Angleterre.

Le sujet de cet oratorio est traité avec beaucoup de jugement; il offre une variété et un intérêt que n'annonce point l'apparente sécheresse du style. Après une introduction sur le pouvoir du *Tout-Puissant*, on trouve un récitatif qui décrit sa descente sur le mont Sinaï, au milieu du tonnerre et des éclairs; l'accompagnement de l'orchestre en est sublime. Après ces mots : *Moïse parle, et Dieu lui répond par une voix qui prononce ces paroles*, on entend le premier commandement. Ces divins commandemens sont sur un chant ecclésiastique, avec une harmonie nourrie et en chœur, accompagnée seulement par des trombones. Cela produit un effet original et sublime. Chacun des commandemens est séparé par de grands intervalles qui sont remplis par des airs, des chœurs, etc. Le premier est suivi d'un air de ténor, le second d'un récitatif pour soprano et d'un chœur. Les quatre premiers commandemens forment le premier acte de cet oratorio; le second contient les six autres. La musique est à tous égards digne de la beauté du sujet; les chœurs sont grandioses comme ceux de Hændel, et les airs et les morceaux concertans ont la grace et la suavité de Mozart. L'exécution n'a rien laissé à désirer; elle était faite *con amore*, et avec une chaleur qu'on trouve bien rarement dans un concert public. Mme Stockhausen, selon son habitude, a été charmante de grace et de fini; miss Masson a chanté avec beaucoup d'expression et d'énergie, et miss Novello, par la pureté de son style, a prouvé qu'elle est digne du nom qu'elle porte. MM. Taylor, Horncastle, Vaughan et Parry ont secondé dignement ces habiles cantatrices.

Un *Requiem*, composé aussi par M. Neukomme, a été exécuté ensuite. Il est aussi d'une grande beauté; mais il a plus souffert que l'oratorio de la petite échelle sur laquelle il a été produit au jour. Dans une grande église, avec un grand orchestre et des chœurs nombreux, il produirait beaucoup plus d'effet.

Au nombre des exécutans se trouvaient MM. Smart et Moschelès.

— Dans un concert donné par Mme Anderson, pia-

niste d'un talent remarquable qui s'est fait vivement applaudir par la manière dont elle a exécuté le concerto en *la* bémol de Hummel, on a aussi entendu une composition fort originale de M. Neukomme, intitulée *la Revue de Napoléon à minuit* (en allemand, *die Heerschau um mitternacht*). La poésie de ce morceau est singulière et contient des beautés de premier ordre que M. Neukomme a heureusement rendues. Le sujet offrait au musicien des occasions d'effets nouveaux. Le poète suppose que l'ombre de Napoléon se lève au milieu de la nuit, entouré de ses généraux que la mort a moissonnés, et qu'à sa voix les soldats tombés sur le champ de bataille, depuis les campagnes d'Italie jusqu'à Waterloo, viennent se ranger sous leurs drapeaux pour passer sa revue. Il est facile de comprendre tout ce qu'il y a d'effet et de mouvement dans un semblable sujet. L'ouvrage de M. Neukomme, qui avait été entendu déjà au concert de M. Moschelès, jouit à Londres d'une vogue décidée.

— Le 26 mai dernier, le théâtre du roi a donné une représentation très brillante au bénéfice de Mlle Taglioni qui avait choisi *le Dieu et la Bayadère*. Les journaux rapportent que jamais Mlle Taglioni n'a déployé plus de grace et de souplesse. Ce petit opéra a été accompagné du second acte de *Guillaume Tell* et des premiers actes de *Matrimonio Secreto* et de *Tancredi*.

— Hummel a donné un concert dans lequel Moschelès a été entendu.

— Mme Raimbaux que de brillans succès ont accueillis à son entrée dans la carrière musicale, a chanté dans un concert donné par Nicholson, le flûtiste le plus distingué de l'Angleterre. Mme Stockausen dont les airs suisses font fureur à Londres, s'est aussi fait entendre dans la même soirée.

— Un journal annonce que Paganini a été obligé de baisser le prix des places pour son concert.

Publications classiques.

Deuxième messe solennelle à grands chœurs et à grand orchestre, composée par M. Lesueur, membre de l'Institut, etc. etc., avec accompagnement séparé de piano ou d'orgue, par Cornette, artiste de l'Opéra-Comique. Cinquième livraison Prix : 50 fr.

A Paris, au magasin de musique de J. Frey, place des Victoires, n° 8, où se trouvent les œuvres religieuses de M. Lesueur.

Les œuvres de musique religieuse étaient fort rares en France quand MM. Lesueur et Cherubini, surintendans dans l'ancienne chapelle du roi, ont commencé à publier les ouvrages qu'ils ont composés pour cette chapelle, et ont, par ces publications, formé un répertoire fort utile pour les églises des principales villes des départemens où les moyens d'exécution ne manquent pas. Le style de ces deux auteurs est très différent et se distingue par des qualités individuelles et d'école. Celui de M. Lesueur est en général grandiose, simple, et d'une originalité qui en fait un genre à part dont la musique d'église d'aucun compositeur n'offre d'exemple.

La messe que nous annonçons se distingue par une grande simplicité de mélodie et d'harmonie. Le sentiment religieux y domine, et l'on y remarque dans la plupart des morceaux une unité de pensée qui est d'un fort bel effet. La manière est très variée dans chaque partie : ainsi le *Kyrie* est plein de naïveté; le *Gloria* brillant et joyeux dans sa première partie; tendre et mélancolique dans la seconde. La forme du *Credo* est nouvelle et le *Sanctus* plein d'élévation. Nous ne doutons pas que cet ouvrage n'obtienne le même succès que les précédentes compositions de M. Lesueur. Il est facile d'exécution quant à l'orchestre; les parties vocales seules offrent quelque difficulté par l'accent particulier qu'elles exigent.

Bulletin d'Annonces.

Le Morceau d'Ensemble, musique de M. A. Adam.

Ouverture pour le piano. — 5 fr.

N. 1. Couplets chantés par Mme Boulanger: *Ah! dans cette retraite.* — 2 fr. 25 c.

N. 2. Air chanté par Mlle Prévost: *La solitude et la douce paix.* — 3 fr.

N. 3. Air chanté par Mme Boulanger : *Ah! cette solitude va donc finir.* — 3 fr. 75 c.

N. 4. Air chanté par Moreau-Sainti: *Je sais que je t'offense.* — 3 fr.

N. 5. Air chanté par M. Boulard: *Je ne vis que pour l'harmonie.* 3 fr. 75 c.

N. 6. Trio chanté par MM. Moreau-Sainti, Boulard et Mlle Prévost : *Esprit des rochers.* — 4 fr. 50 c.

Chez M. Frère, passage des Panoramas.

Le *Morceau d'Ensemble* a été repris avec succès par la nouvelle administration de l'Opéra-Comique. La musique agréable de cet ouvrage est applaudie par le public. Elle doit être bien reçue dans les salons.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 19.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 11 JUIN 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

DE L'ORGANISATION MUSICALE DES INDIVIDUS.

Buffon a dit : *le génie, c'est la patience.* Il a dit encore: *le talent, c'est l'homme.* Ces deux propositions semblent impliquer contradiction; car, selon la première, la faculté d'invention serait le fruit du travail et de la volonté (théorie dont M. Jacotot a fait la base de son enseignement universel); et, d'après la deuxième, elle serait le résultat de l'organisation; de telle sorte que le caractère de l'artiste se peindrait dans ses ouvrages. Toutefois, cette contradiction n'est qu'apparente, car la patience, la volonté, sont des qualités inhérentes à l'individu comme la facilité de conception, et peut-être plus rares; en ce sens, le talent est donc l'homme sans cesser d'être le résultat du travail. Que si Buffon a voulu dire que le caractère de l'homme se manifeste dans ses productions, c'est-à-dire que les passions fougueuses produisent des ouvrages énergiques et chaleureux, que le désordre dans la conduite se peint dans le désordre des idées, et que les mœurs douces et faciles sont le signe d'un talent moins fort que gracieux, moins élevé que régulier, il s'est trompé; mille exemples démontrent que des hommes froids à l'extérieur, simples et de mœurs régulières, ont été dans leurs ouvrages pleins de force, passionnés et novateurs, tandis que d'autres, tout bouillans de véhémence, se sont montrés timides dans leurs productions. Dans le fait, la nature organise les individus de manière très diverse, et chacun est forcé d'obéir aux lois de sa constitution; mais ces lois se compliquent de telle sorte que les qualités les plus apparentes ne sont pas celles qui agissent le plus efficacement dans les ouvrages de l'artiste; de là les erreurs où l'on tombe dans les jugemens qu'on porte sur le talent de celui-ci en raison de son extérieur.

L'histoire de la musique nous présente de grands artistes dont le génie précoce a produit de bonne heure de beaux ouvrages, mais dont la carrière a été de courte durée, soit qu'un travail excessif et prématuré ait usé les ressorts de la vie avant le temps, soit que la faculté créatrice se fut éteinte après avoir produit tout ce qui était en elle. Ainsi, Majo, Mozart et quelques autres ont cessé de vivre avant d'avoir atteint leur trente-sixième année; ainsi Monsigny, après avoir jeté les plus heureuses inspirations dans *le Cadi dupé, Rose et Colas, Félix, le Déserteur* et *la Belle Arsène,* a cessé tout à coup de sentir en lui le besoin et la possibilité d'écrire, et a passé les quarante dernières années de sa vie dans l'indifférence la plus complète à l'égard de la musique. D'autre part, on a vu de grands musiciens passer la première moitié de leur existence dans une sphère de médiocrité pour laquelle ils semblaient être nés, et se réveillant tout à coup, comme s'ils venaient seulement de découvrir leur destination, se faire par leurs derniers ouvrages une renommée qui ne paraissait pas devoir être leur partage. Tels furent Rameau et Gluck, qui avaient plus de soixante ans quand ils entrèrent dans la route de leur véritable talent. Quant aux artistes en qui le talent s'est manifesté dès l'enfance sans rien perdre de sa valeur jusqu'à la vieillesse la plus reculée et sans altérer la constitution physique, les exemples en sont très rares : on ne peut guère citer que les noms de Palestrina, de Handel, de Jean-Sébastien Bach, de Haydn et de Jomelli. Ces exemples suffisent pour faire voir que les musiciens de génie ne sont pas tous constitués de la même manière, et qu'on risque de se tromper en jugeant de la portée d'un artiste sur ses premiers ouvrages.

Cependant, les préventions sont telles en faveur des facultés précoces, que le vulgaire ne peut se défendre de porter des jugemens favorables ou contraires, et toujours définitifs, sur les premiers essais d'un artiste. Cent

fois il a été trompé dans ses prévisions, mais cela ne le corrige point. Que de prodiges dans l'enfance sont devenus des médiocrités dans l'âge mûr! que d'hommes médiocres, en apparence, se sont élevés à des talens de premier ordre! Citons deux exemples de ces merveilleuses organisations dont le monde musical espérait de belles et grandes productions, et qui ont avorté.

Au commencement du dix-huitième siècle naquit à Séville un enfant nommé *Soma*, qui, dès ses premiers jours, pour ainsi dire, montra les dispositions les plus extraordinaires pour la musique. A peine était-il âgé d'un an, qu'il marquait déjà la mesure des chansons de sa nourrice avec une exactitude de rhythme égale à celle qu'aurait pu employer le meilleur musicien. A quinze mois, il ne pouvait souffrir qu'on jouât d'une guitare dont l'accord n'était pas parfaitement juste; il pleurait, s'agitait, entrait même en fureur jusqu'à ce qu'on eut trouvé cet accord parfait dont il sentait le besoin, et alors il témoignait une joie excessive. De si heureuses dispositions avaient étonné les meilleurs musiciens; ils conseillèrent aux parens du petit Soma de les cultiver, et l'un d'eux se chargea de lui enseigner à jouer de l'épinette. On en mit une petite devant l'enfant, qui n'était alors âgé que de vingt mois, et huit jours ne se passèrent pas avant qu'il eut joué sur le clavier les mélodies populaires dont on l'avait bercé. A deux ans, il trouvait de lui-même des successions d'harmonie; à deux ans et demi, il répétait sur son épinette les pièces d'un organiste de la cathédrale de Séville qu'il avait entendu jouer par son maître; enfin, il n'avait point atteint sa troisième année, et il lisait couramment la musique sur toutes les clefs. A l'âge de quatre ans, il avait déjà composé et écrit des *boleros*, des *seguedilles* et de petites pièces pour le clavecin, et il n'avait point encore cinq ans lorsqu'il fit exécuter dans une église un *Ave Maria* à quatre voix de sa composition. Charmé d'un talent si rare et si précoce, un grand seigneur se chargea du soin de pourvoir à l'éducation de cet enfant extraordinaire, et le conduisit à Naples, où il le confia à Alexandre Scarlatti pour lui enseigner l'accompagnement et le contrepoint. Les progrès de Soma tinrent d'abord du prodige; mais insensiblement ils se ralentirent, son imagination parut s'éteindre, et après plusieurs années de travail, il ne parvint à être qu'un maître de musique ordinaire, et il termina sa vie dans l'obscurité.

Non moins remarquables furent les premières années du docteur Crotch, musicien anglais, maintenant vivant. Ses heureuses dispositions se manifestèrent aussi par le sentiment de la mesure et de l'intonation lorsqu'il n'était âgé que de quelques mois. Comme Soma, il joua aussi du piano dans l'âge le plus tendre, et il devint même d'une habileté si remarquable qu'il excita l'admiration générale par la difficulté des pièces qu'il exécuta à l'âge de sept ans dans les concerts publics. Il composait aussi; enfin, rien n'y manquait, et tel était l'étonnement que faisait naître le petit Crotch, que son organisation fut l'objet de recherches scientifiques de quelques membres de la Société royale de Londres, qui consignèrent leurs observations dans les *Transactions philosophiques*, et que le docteur Burney, juge compétent, en fit le sujet d'une dissertation spéciale. De si belles espérances n'ont point été réalisées, et le docteur Crotch est resté un musicien fort peu remarquable.

L'organisation est souvent bornée à de certaines facultés chez les musiciens. L'un a la faculté d'imaginer de belles mélodies et n'a le sentiment de l'harmonie qu'à un faible degré. Un autre possède toutes les qualités du compositeur dramatique et comprend à peine la musique instrumentale. Grétry ne voyait de but à la musique que dans l'expression même matérielle de la parole; pour tout le reste de l'art, il était sourd. Quelques compositeurs sont doués de toutes les qualités de l'imagination, ont un sentiment très vif de l'harmonie et cependant ne peuvent parvenir à apprendre le contrepoint ni l'art d'écrire correctement. D'autres semblent nés pour la science et sont absolument dépourvus d'invention. La faculté d'apprendre, réunie à l'abondance des idées, est fort rare; de là vient que le nombre de compositeurs qu'on peut considérer comme classiques est fort borné.

Les chanteurs et les instrumentistes ne peuvent prétendre à la possession d'un talent supérieur s'ils ne possèdent une double organisation spéciale; l'une physique, l'autre morale. L'organisation physique, pour le chanteur, consiste dans l'instrument vocal plus ou moins bien parfait, réuni à une poitrine large et bien conformée, d'où dépend une respiration longue et facile; pour l'artiste qui joue des instrumens à vent, elle se compose des lèvres fermes quoique moelleuses, et d'une langue agile et déliée; pour le violoniste et le violoncelliste, d'un bras souple et nerveux et d'une certaine adresse dans le mécanisme des doigts; pour le pianiste, de doigts longs, agiles et énergiques. Mais ces avantages de l'organisation physique ne peuvent procurer d'autre résultat que celui d'un mécanisme plus ou moins perfectionné, si l'organisation morale ne s'y joint; et celle-ci est la même pour le chanteur et l'instrumentiste que pour le compositeur. C'est une faculté de sentir vivement et d'exprimer avec profondeur; d'inventer des accens qui ne sont point indiqués dans la

musique écrite, invention d'autant plus rare qu'elle est improvisée. Le travail, la patience et la volonté développent sans doute les facultés de cette organisation morale; mais la volonté, la patience et l'aptitude au travail sont des qualités de l'organisation tout aussi rares que les facultés de sentir et d'exprimer.

FÉTIS.

POLÉMIQUE.

DU MOUVEMENT ET DE LA RÉSISTANCE EN MUSIQUE.

Article inséré par M. d'ORTIGUE dans *la Revue de Paris* du 5 juin 1831.

Autant que je puis le comprendre, le *mouvement* en politique est une tendance vers le droit positif des nations comme des individus, vers l'affranchissement des idées vagues qui vicient les notions du juste et de l'injuste dans les rapports des gouvernemens avec les peuples, et des peuples entre eux; enfin vers la substitution de l'exercice de la raison à celui de l'imagination. Le *mouvement* dans les arts, tel qu'on paraît le concevoir aujourd'hui, n'est point dans le même sens, car c'est précisément la raison qu'on en veut bannir pour ouvrir à l'imagination une carrière sans bornes. Quant aux résultats, ils sont à peu près les mêmes, car ils se bornent à des actes de velléité non satisfaite. La *résistance* du pouvoir est si tenace, qu'elle rendra peut-être longtemps vains les efforts du mouvement en politique, bien qu'on ne puisse douter que celui-ci ne finisse par entraîner tout avec lui; dans les arts, le parti du mouvement en est aussi réduit à exprimer des désirs sans pouvoir les satisfaire; mais il se trompe quand il cherche la résistance au dehors; elle est en lui-même, elle réside dans l'incapacité qu'il a montrée jusqu'ici de produire. L'erreur de ce parti du mouvement, qui se désigne lui-même sous le nom de *romantique*, est de croire que le mouvement n'a pas toujours existé, et que c'est d'aujourd'hui que date l'ère de l'innovation. Chaque époque de progrès, et il y a eu des progrès à toutes les époques, chaque époque de progrès, dis-je, a été une époque de mouvement, et depuis le onzième siècle, où Gui d'Arezzo a réformé le système musical, je ne vois guère de moment où la musique soit restée stationnaire, où elle ait été sans mouvement. Il y a moins de différence entre les symphonies de Beethoven et celles d'Haydn, entre les opéras de Rossini et ceux de Cimarosa, qu'il n'y en a entre la musique de Palestrina et celle de Josquin Desprès, entre la pureté du chef de l'école romaine et les hardiesses de Monteverde, entre le style *osservato* de la fin du seizième siècle et le style concerté du commencement du dix-septième. Le mouvement n'a point eu d'interruption dans la musique depuis quatre siècles, c'est-à-dire depuis le temps où Binchois, Dufay et Dunstaple jetèrent les premiers fondemens de l'harmonie régulière. Certes, c'étaient d'audacieux romantiques que ces vénérables artistes; ils osaient s'affranchir des préjugés de leur temps et s'abandonnaient aux impressions de leur sensibilité musicale en même temps qu'aux lumières de leur raison. Leurs productions, qui nous semblent aujourd'hui si lourdes, si dénuées de goût et de sentiment d'art, étaient alors des merveilles d'élégance et d'audace; l'histoire de la musique offre mille révolutions semblables qui n'ont pas eu moins d'éclat que celle qui s'opère sous nos yeux.

M. d'Ortigue ne paraît pas partager mon opinion à cet égard; si je l'ai bien compris, ce n'est, selon lui, que d'aujourd'hui que le véritable but de l'art a été aperçu. Il me serait difficile de choisir dans le morceau qu'il a publié dans la *Revue de Paris* quelque passage qui rendît clairement sa pensée, parce qu'elle résulte plutôt de l'ensemble de son article que d'un trait en particulier; toutefois je veux essayer de faire comprendre quelle est la nature de ses idées par la citation suivante.

« Nul doute que notre époque, prise dans son ensemble, ne soit une ère de progrès; mais, comme dans toutes les époques de transition, il s'y trouve plusieurs élémens de différens systèmes hétérogènes qui la tiraillent chacun dans une tendance particulière. Une impulsion ne succède pas à une première impulsion sans que celle-ci ne fasse un dernier et violent effort pour amortir la seconde. Or l'état de la musique offre précisément le spectacle d'une semblable lutte: d'un côté une large et pleine voie de développemens; de l'autre, une voie de décadence; entre les deux une voie stationnaire.

« En indiquant les diverses tendances des écoles italienne, française et allemande, je ne prétends pas, pour ce qui concerne la première, attribuer au système adopté par Rossini la cause de la décadence dont elle est menacée. Je pense, au contraire, que ce grand compositeur a pu seul donner à cette école la vie et l'éclat dont elle brille aujourd'hui, en remarquant néanmoins que tout ce qu'elle renferme de germes de durée et d'élémens de conservation ne saurait concourir à la grande restauration de l'art et s'allier à un système nouveau, que ces élémens ne soient dégagés entièrement des principes inertes, usés, auxquels ils sont mêlés.

« Pour ce qui est de l'école française proprement dite, déjà étouffée sous le jet nouveau des deux autres, dont les rameaux tendent à se rapprocher, elle languit aride et se meurt. Sans doute il y a dans la nation une sève

qui fermente ; il se fait en elle un travail régénérateur. Elle attend son homme ; il ne s'est pas montré encore, mais à coup sûr il existe. Quoi qu'il en soit, on n'aperçoit nulle part une forme arrêtée et caractérisée, si ce n'est l'ombre décharnée de l'école classique, qui s'en va toute ridée de science. »

Il paraît, d'après le second paragraphe que je viens de citer textuellement, que ce n'est point l'école italienne qui est dans la large et pleine voie de développement dont parle M. d'Ortigue, et que c'est elle au contraire qui est menacée de décadence. Mais voici qui m'embarrasse : j'apprends dans le même paragraphe que Rossini *a pu seul donner à cette école la vie et l'éclat dont elle brille aujourd'hui ;* or, je ne sais trop comment une école qui a de la vie et de l'éclat est menacée de décadence, et mon embarras redouble en voyant plus loin que cette même école renferme *des germes de durée et des élémens de conservation.* Il est vrai que M. d'Ortigue ajoute que ces germes de durée et ces élémens de conservation ne sauraient concourir à la grande restauration de l'art et s'allier à un système nouveau, à moins que ces élémens ne soient dégagés entièrement de principes inertes, usés, auxquels ils sont mêlés ; mais je retombe ici dans mes perplexités, car les principes inertes et usés, dont il faut dégager tout ce que Rossini a donné d'éclat et de brillant à l'école italienne, ne peuvent être que ceux des maîtres qui l'ont précédé, c'est-à-dire ceux de Cimarosa, de Paisiello et de Chérubini. Or, ces principes ne sont autres que ceux de l'école de Scarlatti. Dans un long espace de temps, ils ont fait les succès de Leo, de Durante, de Pergolèse, de Majo, de Jomelli, de Piccini, de Sacchini et des compositeurs qui viennent d'être nommés, ce qui pourrait faire croire qu'ils étaient aussi des germes de durée et des élémens de conservation ; il est d'ailleurs singulier que ces principes soient inertes ayant produit tant de choses.

L'école française est représentée, par M. d'Ortigue, dans un état à faire pitié ; mais on peut se consoler de la voir si malade, car il lui donne l'assurance que l'homme qui doit la régénérer existe : il n'y a plus que patience à prendre. L'ombre décharnée de l'école classique *qui s'en va toute ridée de science* est une bonne plaisanterie ; il paraît que la science est l'ombre de la peau de l'ombre de l'école classique. Et cet imbécille de Mozart qui, malgré son génie, s'est passionné toute sa vie pour ces rides !

Je continue mes citations :

« Restent donc deux grands systèmes qui se partagent les deux grands genres de musique, l'un instrumental, l'autre vocal, et qui doivent se compléter l'un par l'autre ; le premier développé par Beethoven, le second créé par Rossini. Ces deux hommes, chacun dans sa sphère, ont obéi à la même impulsion qui a déterminé de nos jours une révolution analogue dans tous les ordres d'idées. Ainsi tout marche, et tout marche ensemble. »

Certes, j'admire fort le génie de Rossini, et je sais tout ce que ce grand artiste a fait pour les progrès de son art ; mais je crois que lui-même serait fort étonné si quelqu'un venait lui dire sérieusement qu'il a créé le genre vocal. Mais ce n'est rien ; poursuivons.

« Toutefois Beethoven et Rossini ont compris diversement ce mouvement d'ascension. Je ne conçois pas de développement possible sans le concours simultané de deux ordres : l'un de principes immuables consacrés par l'expérience universelle et qui constitue l'art ce qu'il est en soi, dans sa nature, dans son essence ; l'autre de développement progressif qui étend et agrandit l'art de tout ce qu'il acquiert successivement et du génie et du temps ; développement qu'il ne faut pas confondre avec ces innovations purement arbitraires, sans germe d'existence, parce qu'elles sont sans racine dans la nature humaine, isolées, sans règle, sans vie. Cette doctrine vient se résumer au complet dans ce qu'une haute philosophie a appelé *l'ordre de foi et l'ordre de conception.*

« Examinons maintenant la doctrine que l'école a substituée à celle-ci. Quelques individus se sont rencontrés qui, s'érigeant en arbitres suprêmes du goût et du beau dans leur art, ont fouillé dans les archives du génie, ont vérifié ses titres, ont décidé en dernier ressort de ce qui était vrai, de ce qui était faux ; ont appelé règles invariables des formules arbitraires péniblement élaborées dans leur tête, ont assigné à l'activité de l'esprit humain les bornes de leur propre capacité ; et, emprisonnant le génie dans les limites circonscrites de leur sphère particulière, ils lui ont dit : *Tu n'iras pas plus loin !* Du reste, pour tout ce qui tient aux traditions des siècles, aux développemens futurs, liberté entière, disent-ils, à condition qu'on ne sortira pas du cercle de leurs théories. Cette école, en littérature, a pris le nom de *classique* ou d'*académique ;* en musique, elle s'est décorée du nom de *Conservatoire.* Un enseignement despote, un génie esclave, un art artificiel, exotique, voilà ce qu'on doit à cet ordre de foi bâtard. »

De ces passages il résulte que M. d'Ortigue considère la science en musique, c'est-à-dire, *l'art d'écrire,* comme la voie stationnaire, comme la résistance, comme l'obstacle enfin qui s'oppose aux progrès de la musique. Cette opinion n'est pas nouvelle ; il y a long-

temps que les littérateurs, les journalistes et les vieux habitués de nos théâtres lyriques font *chorus* contre la musique savante : Geoffroy appelait de ce nom les opéras de Gluck et de Mozart, et les traitait avec mépris à cause de la science qu'il supposait y être. J'ai bien souvent traité cette question dans la *Revue Musicale;* j'ai bien souvent fait voir que ceux qui s'élèvent contre cette science professée dans les conservatoires ne savent ce que c'est; et ce n'est pas sans regret que j'y reviens encore ; mais voici un partisan du mouvement qui reconnaît l'existence d'un ordre de principes immuables, consacrés par l'expérience, et qui constitue l'art ce qu'il est en soi, et qui se persuade que ce ne sont pas ces principes immuables, consacrés par l'expérience, qui composent la science qu'on enseigne dans les conservatoires. Selon lui, cette science a été faite de fantaisie, n'a eu d'autre origine que le bon plaisir de quelques pédans, qui, prenant la mesure des facultés du génie sur leur cerveau étroit, ont posé des limites au-delà desquelles il n'est permis à personne de se hasarder. Je ne puis laisser passer tant d'erreurs sans en démontrer la fausseté.

La science en musique, la science d'école ou de *Conservatoire*, comme l'appelle M. d'Ortigue, se divise en deux parties. La première, qui comprend *l'Harmonie*, est le résumé de ces principes immuables consacrés par l'expérience, et qui constituent l'art ce qu'il est en soi, comme le dit le même écrivain. Cette science n'enseigne que la classification méthodique des faits qui se sont accumulés dans la suite des temps et qui ont été les résultats des progrès de l'art. Autre chose est un traité d'harmonie imprimé au seizième siècle ou un traité de la même science au dix-neuvième. Lorsque l'art était borné à un petit nombre de combinaisons harmoniques, la science n'en contenait pas davantage. Des imaginations plus hardies, celle d'un Monteverde, par exemple, viennent ensuite jeter de nouvelles richesses au milieu de celles qu'on possédait; aussitôt la science s'en empare, les classe, et les dissonances naturelles, en venant varier les effets de l'harmonie, changent radicalement le système de la tonalité, résultat que Monteverde lui-même n'avait pas aperçu, et qui n'est rendu sensible que par les travaux des théoriciens. Ainsi, de proche en proche, les substitutions, les altérations, les anticipations et les retards des élémens des accords marquent la marche ascendante de la science depuis son origine jusqu'à nos jours, et celle-ci se tient constamment la fidèle compagne de l'art. Cette science n'est donc pas, comme le dit M. d'Ortigue, stationnaire et résistante; encore moins est-elle le fruit du caprice et des préjugés. C'est le sentiment d'une oreille délicate et exercée qu'elle invoque, et c'est sur elle qu'elle fonde ses règles. Je sais qu'on objecte aujourd'hui les préventions qui naissent de l'éducation; mais l'ignorance n'a-t-elle donc pas les siennes? Nous sommes condamnés à tout apprendre ; il n'est aucune de nos perceptions qui ne soit le fruit de l'exercice de nos organes, il est donc évident que les perceptions sont d'autant plus perfectionnées que les organes sont plus exercés.

La seconde partie de la science est celle des formes. Les formes sont aussi variables comme les temps; elles subissent l'empire de la mode, mais chacune d'elles a des beautés qui lui sont propres, beautés qui ne cessent point d'être réelles, bien qu'elles aient cessé de plaire. Les formes constituent les styles; ne connaître que celles de son temps, ou si l'on veut que celles qu'on invente, c'est n'avoir qu'une manière, c'est tomber dans l'uniformité, c'est manquer de variété, c'est enfin se préparer à user promptement les ressources de son génie et à faire naître promptement l'ennui et la satiété. Si la science des formes n'existait pas, si son influence conservatrice ne se faisait sentir sans cesse, chaque révolution de l'art jeterait pour jamais dans l'oubli ce qui aurait précédé l'époque de transition, et d'un art si vague de sa nature, et si variable dans ses impressions il ne resterait rien d'antérieur aux choses du jour. On peut ne point aimer la fugue, avoir horreur du contrepoint, mais les habitudes d'une oreille affectée de sensations toutes différentes que celles qui résultent de ces formes sont dans ce cas une source de préjugés bien plus intolérans que ne le sont les affections d'un musicien savant: mais on ne peut nier que ces mêmes formes ne soient des types de styles qui ont ému des populations entières avant qu'on connût autre chose. Ces formes ne sont donc pas ennemies du plaisir de l'oreille; il ne s'agit que de leur trouver une place convenable. Je ne sache pas que le professeur de Conservatoire le plus entêté de sa vieille passion de science ait jamais conseillé à ses élèves de faire des fugues et du contrepoint dans un opéra; loin de là, il leur fait voir que ces formules musicales sont essentiellement liées à de certains styles qu'il ne faut employer qu'à propos, soit dans la musique sacrée, soit dans le genre instrumental. Chaque chose a sa place; voilà la doctrine de l'école; voilà la science.

Pour en finir avec ces déclamations si fastidieuses contre les Conservatoires, contre leur doctrine, contre la science, je n'ai qu'un mot à dire : qu'on me montre quelque invention de génie à quoi cette science ait été un obstacle, qu'on me cite quelque grand artiste qui s'en soit trouvé gêné, et je passerai condamnation sur

elle, je la répudierai. Et pour ne parler que de Beethoven, cité avec une juste admiration par M. d'Ortigue, n'y a-t-il pas dans mille endroits de ces symphonies, où la fantaisie est poussée aussi loin que possible, mille choses où le grand artiste s'est jeté à plaisir dans l'ordre de ces formes scientifiques qu'il ne manie pas toujours avec une habileté égale à la beauté de ses inspirations? Tout indépendant qu'était son génie, il sentait la nécessité de recourir parfois à ces formes si pleines de ressources; jamais il ne s'est plaint qu'elles lui eussent été contraires.

M. d'Ortigue paraît se persuader que les artistes les plus heureusement nés ne savent pas toujours se soustraire aux influences de l'école, et qu'ils se formulent à leur insu. Selon lui, Haydn, malgré son génie, *a un faire conventionnel et formulé qui ressemble à de l'étiquette.* Il serait tenté d'avoir la même opinion de Mozart, *si la mort ne l'eût surpris à trente-cinq ans, au moment où il allait écrire sous la dictée de son cœur.* D'abord, ce que M. d'Ortigue appelle *le faire conventionnel et formulé* de Haydn, est précisément ce qui compose le domaine d'invention de ce grand musicien. Si ce faire est devenu *conventionnel et formulé*, c'est pour ses imitateurs qui ont converti le produit du génie en conventions et en formules; chez Haydn, tout est de création. La même erreur existe à l'égard de Mozart, qui a inventé toutes les choses dont on a fait depuis des *patrons* sur lesquels chacun s'est habillé à sa taille. Et puis qu'en dites-vous? ce n'est qu'en faveur de ce que Mozart allait faire que M. d'Ortigue lui passe ce qu'il a fait. En vérité, je suis tenté de croire à de l'inadvertance de la part de l'écrivain : il est impossible qu'il n'ait pas senti le cœur de Mozart dans *Don Juan*, dans le *Mariage de Figaro*, dans *la Flûte enchantée*, dans tous les adagios de sa musique instrumentale.

J'en ai dit assez pour faire voir que M. d'Ortigue désigne par le nom de *mouvement* en musique l'oubli du passé, et par celui de *résistance* la science conservatrice: si tel est le mouvement, Dieu nous garde de sa faux!

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

Une sorte de stagnation règne depuis quelques jours dans les théâtres lyriques de Paris : le chapitre des accidens, si fécond en évènemens dans ce genre de spectacle, a paralysé les efforts des directeurs pour réveiller la curiosité publique, mais tout annonce que l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre Allemand offriront sous peu de jours aux amateurs de musique des ouvrages dignes de fixer leur attention.

Une indisposition subite et assez grave avait atteint Mme Schrœder-Devrient à une représentation de *Fidelio;* cette indisposition s'est prolongée et a occasionné la clôture du théâtre pendant quelques jours. Les répétitions d'*Eurianthe* en ont été également interrompues; le rétablissement de la santé de Mme Devrient a permis de les reprendre, et la première représentation de cet opéra est annoncée pour mardi prochain, 14 de ce mois. Mme Devrient a reparu dans *Fidelio* jeudi dernier; son talent admirable s'y est montré dans tout son éclat. Aujourd'hui, elle jouera le rôle de donna Anna dans *Don Juan.*

L'Opéra continue de faire des recettes productives depuis son ouverture; la faveur publique semble être revenue à ce spectacle. Les répétitions du *Philtre*, opéra en deux actes, de MM. Scribe et Auber, s'y font activement. On croit que la première représentation aura lieu le 15 de ce mois. Le sujet est de ceux qu'on ne voit pas communément à l'Opéra; il est pris parmi les paysans, non à la manière du *Devin du Village* ou du *Rossignol*, mais des vrais habitans de la campagne, paysans en blouse et à sabots. Ce spectacle inusité à l'Opéra pourra paraître piquant. On assure que la musique, composée par M. Auber pour cet ouvrage, est fort spirituelle.

Une composition d'un autre genre est destinée à paraître bientôt sur la même scène; il s'agit d'un ballet qui a pour titre l'*Orgie;* ce sujet difficile a été traité avec audace par M. Scribe. La musique est de M. Carafa.

Une indisposition de Mme Casimir a aussi interrompu les études à l'Opéra-Comique et arrêté le cours des succès de *Zampa;* toutefois la cantatrice s'est rétablie, et la pièce a dû être reprise ce soir. Les répétitions du nouvel opéra de M. Halevy se poursuivent avec activité; il sera représenté vers le 25 de ce mois.

On parle beaucoup à ce théâtre d'un opéra en trois actes, de MM. Scribe et Castil-Blaze, dont la musique doit être composée par MM. Auber, Berton, Boieldieu, Chérubini, Halevy, Hérold et Paer. Cet ouvrage est intitulé *la marquise de Brinvilliers.* Ces sortes d'ouvrages, faits en société par plusieurs compositeurs, ont le défaut de manquer d'unité dans le style; mais la comparaison de tant de manières différentes aura cette fois quelque chose de piquant.

— Un nouveau théâtre vient de s'ouvrir au Palais-Royal; le petit opéra-comique doit, dit-on, y figurer. Au même endroit furent joués autrefois des ouvrages dignes de paraître sur une scène plus vaste. Quelques opéras de Ferrari, de Mengozzi, quelques traductions

d'opéras italiens y furent représentés avec succès par une troupe qui alors paraissait être assez médiocre, et qui passerait pour très bonne aujourd'hui. Nos plus habiles compositeurs ne dédaignaient pas d'écrire pour ce petit théâtre; MM. Chérubini et Boieldieu y firent jouer le joli ouvrage de *la Prisonnière*, dans lequel il y avait de fort bons morceaux de musique. Plus tard, Gaveaux y donna son *Diable couleur de rose* et son *Bouffe et le Tailleur;* c'était alors le règne des petits opéras. L'orchestre du théâtre Montansier n'était pas considérable, mais il était suffisant pour la musique de ce temps; celui du nouveau théâtre paraîtra bien maigre à des oreilles saturées des bruyantes symphonies du jour. Là où règne le vaudeville, il est difficile que l'opéra s'établisse; toutefois, attendons et ne jugeons pas avant d'avoir entendu.

— Le Conservatoire de musique vient de perdre l'un de ses anciens élèves devenu professeur-adjoint de composition, dans la personne de M. Daniel Jelensperger, décédé à Mulhausen, département du Haut-Rhin, le 30 mai dernier. Après avoir fait avec distinction ses études musicales sous la direction de M. Reicha, ce jeune musicien s'était livré avec succès à l'enseignement de l'harmonie; il avait résumé la doctrine particulière qu'il s'était faite dans un ouvrage dont nous avons donné l'analyse dans la quatrième année de *la Revue musicale*, et qu'il a publié sous le titre de l'*Harmonie au dix-neuvième siècle.* Aussi modeste qu'instruit, M. Jelensperger s'occupait peu du soin de propager son nom; il laisse après lui la réputation d'un artiste zélé et d'un homme de bien.

— Une multitude de portraits de Rossini, peints, gravés ou lithographiés ont été faits en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre; aucun d'eux n'offre la ressemblance exacte des traits, et surtout de la physionomie de l'artiste célèbre. C'est que rien n'est plus difficile que de saisir l'esprit de cette figure, dont l'œil brille de finesse et de malice pendant que les traits gardent l'immobilité la plus régulière et la plus froide, d'apercevoir le génie qui se cache sous l'aspect de l'apathie et les impressions d'une ame active là où ne se peint que l'indifférence. Il ne fallait rien moins que l'œil et la main d'un artiste de premier ordre pour vaincre tant de difficultés; cet artiste, M. Troupenas l'a rencontré à Florence dans la personne de M. Bartholini, l'un des sculpteurs les plus distingués de notre époque, si ce n'est le premier; et son amitié pour Rossini s'est emparée de l'heureuse circonstance de la réunion momentanée des deux grands artistes, pour obtenir de l'un qu'il entreprît l'exécution d'un buste de l'auteur de *Guillaume Tell*, et de l'autre, qu'il consentît à poser pendant quelques séances.

Le résultat de cette rencontre et du travail de M. Bartholini est arrivé à Paris depuis quelques jours : rien ne se peut voir de plus beau, de plus digne du sujet. Au mérite d'une ressemblance parfaite se joint celui plus grand encore de la vie qui anime les traits, de ce je ne sais quoi d'indéfinissable qui se remarque dans l'ensemble de la tête de Rossini. Ouvrage digne du modèle et du ciseau qui a su si bien le reproduire, ce buste est aussi remarquable par la manière dont le marbre est traité que par les qualités de la ressemblance et du sentiment d'art qui y brillent : l'antiquité n'a rien produit de plus parfait en ce genre.

— C'est avec un vif chagrin que nous avons appris que le ministre de l'industrie, du commerce et des arts a pris la résolution de réduire aux plus minces proportions l'institution musicale dirigée par M. Choron, car nous ne sommes pas de ceux qui se persuadent que l'existence d'une seule école suffit à tout. Nous savons qu'en prenant cette résolution, le ministre n'a fait que se conformer à l'avis de toutes les personnes qui, *par brevet*, sont appelées à juger de ce qu'au fond elles connaissent fort peu. En cela, comme en beaucoup d'autres choses, il a fallu que le système économique prévalût; Dieu sait ce qui en reviendra à la France. Gouvernement à *bon marché*, qui nous coûtez si cher, que voulez-vous de nous? Que venez-vous faire chez une nation bien plus soigneuse de sa gloire que de ses écus; qui sait ce que valent ses plaisirs, et qui n'aperçoit point ce que lui rapportent les économies dont on lui parle? Vous ne comprenez pas ses besoins!

Nouvelles étrangères.

Milan. Samedi, 28 mai dernier, un opéra nouveau intitulé : *il Disertore Svizzero, o la Nostalgia*, a été représenté avec beaucoup de succès au théâtre de *la Canobbiana.* Le libretto de ce drame musical en deux actes est de Romani, la musique de M. Pugni, élève du conservatoire de Milan, qui s'est déjà fait connaître avantageusement par quelques compositions instrumentales.

Le sujet du nouvel opéra est tiré d'un vaudeville français, qui a pour titre *le Tableau.* Il est fort simple, car il s'agit d'un jeune soldat suisse qui, saisi de ce mal qu'on nomme *la Nostalgie*, ou vulgairement *la maladie du pays*, s'enfuit de Naples, où il était en garnison, et retourne dans ses montagnes. A peine arrivé dans sa

chaumière, il y est découvert, arrêté et prêt à être condamné. Un caporal, libéré du service militaire, et amant de la sœur du soldat, se dévoue pour lui, prend sa place, et s'expose au plus grand danger pour lui sauver la vie; mais le coupable obtient sa grace, et la pièce finit par un mariage selon la règle commune.

On trouve dans ce pauvre canevas la facture élégante des vers de Romani; du reste, la pièce est dépourvue d'intérêt.

Les amis du jeune Pugni étaient en force à la première représentation de son opéra; aussi les applaudissemens n'ont-ils pas manqué. Dès l'apparition du maestro au clavecin, *ce fut une rumeur à rendre les gens sourds;* les même applaudissemens se sont soutenus jusqu'à la fin de la représentation. Il va sans dire que le compositeur fut appelé plus d'une fois sur la scène; car ces sortes d'ovations sont de rigueur pour constater le succès d'un ouvrage ou d'un chanteur. Au fait, si l'on fait la part de l'inexpérience, des *maladresses de faire*, inséparables d'une première composition dramatique, il y a assez de mérite dans l'ouvrage de M. Pugni pour avoir justifié une partie des applaudissemens qui lui ont été prodigués. Il ne faut pas qu'il s'enivre de tout cet encens et qu'il se croie tout d'abord un grand homme; mais il a assez de talent pour prendre confiance en lui-même, et pour se croire appelé à se faire une réputation honorable quand le temps et le travail l'auront mûri.

Mme Corri-Paltoni, Frezzolini, le ténor Reina et le basso Giordani ont fait de leur mieux pour faire briller la musique de M. Pugni.

Madrid. Les tragiques événemens dont la capitale de l'Espagne est le théâtre depuis quelque temps, et les rigueurs des tribunaux appelés à juger les conspirateurs ne nuisent point à la prospérité de l'opéra italien; il semble que chacun cherche à oublier tant de maux dans les jouissances d'un art consolateur. Le début de Mlle Eckerlin au Théâtre Royal a réuni dans cette salle une brillante et nombreuse assemblée. Ce début a été heureux, bien que l'opéra de *la Vestale*, musique de Pacini, ait eu peu de succès. Mlle Eckerlin est connue depuis long-temps en Espagne, car elle a chanté à Barcelonne pendant plusieurs saisons; mais elle ne s'était jamais fait entendre au théâtre de Madrid. Une salve d'applaudissemens l'a accueillie à son entrée en scène, et cette disposition favorable ne s'est point démentie pendant le cours de la représentation. La Tosi, qui chantait dans le même ouvrage, et qui est l'idole du public, et les efforts de Trezzini (ténor) et d'Inchindi, n'ont pu néanmoins faire applaudir la musique de Pacini, qui a été trouvé froide et décolorée.

— Le premier concert de Paganini à l'Opéra de Londres avait attiré une affluence prodigieuse de curieux, ou si l'on veut d'amateurs. Le produit s'est élevé à près de deux mille guinées (environ 52,000 francs). Certain air boudeur se faisait bien remarquer dans l'aspect de cette brillante assemblée; on n'avait point oublié les prétentions exagérées de l'artiste, et tant d'audace de la part d'un étranger n'avait pas fait naître des dispositions bien favorables; mais le talent extraordinaire de l'artiste, talent peut-être accru par le désir de montrer qu'il avait le droit de se mettre hors de la ligne commune, ce talent, disons-nous, n'a bientôt laissé de place que pour l'admiration la plus vive et la plus expansive. Cependant on assure que la santé de Paganini était chancelante le jour même de ce concert, et qu'il n'avait pas fallu moins que son ame ardente et sa ferme volonté pour triompher du mal qui l'oppressait.

Comme à Paris, il s'est fait entendre dans un concerto, dans une sonate sur la quatrième corde, et dans un air varié. Chacun de ces morceaux lui a valu des applaudissemens où la gravité britannique s'est effacée, et qui tenaient presque du délire. L'orchestre lui-même, transporté de plaisir, oublia sa destination jusques-là que le feu ayant pris à la musique qui était placée sur un pupitre, personne ne s'en aperçut, car le symphoniste placé devant ce pupitre ne songeait plus à exécuter sa partie.

Rappelé à la fin du concert, Paganini a paru chancelant et soutenu dans les bras de deux personnes.

Bulletin d'Annonces.

Launer, éditeur, boulevard Montmartre, vient de mettre en vente les morceaux suivans de la Somnambula, opéra nouveau de Bellini, qui vient d'obtenir un brillant succès en Italie.

Perdona o mia diletta, scena, *Prendi l'anel ti dono*, duetto chanté par Rubini et Mme Pasta. — 5 fr.

Non più non reggo, recit. *Ah non giunge pensiero*, aria chantée par Mme Pasta. — 3 fr. 75 c.

Elvino!... E me tu lasci, scena, *son geloso zefiretto*, duetto chanté par Rubini et Mme Pasta. — 3 fr. 75 c.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N 20.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départements, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 18 JUIN 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, directeur de *la Revue musicale.*

Paris, le 15 juin 1831.

Monsieur,

Permettez-moi de me féliciter d'abord de ce que vous avez paru attacher assez d'importance à mon article inséré le 5 de ce mois dans *la Revue de Paris*, sous le titre: *Du mouvement et de la résistance en musique*, pour consacrer à son examen sept colonnes de votre recueil. Mais aussi souffrez qu'à mes remercîmens je joigne quelques observations relatives à la manière toute particulière dont vous avez entendu et expliqué les principes que j'y expose. Si vous vous étiez borné à combattre ces principes, vous auriez usé de votre droit; c'eût été, dans ce cas, une guerre de système à système; mais vous en avez agi autrement. Vous m'avez prêté des idées que je n'ai jamais exprimées, et, chose singulière, vous les avez réfutées par les principes mêmes que j'établis; de telle sorte que, pour me justifier, il est peu nécessaire de rappeler mon article: il sera bien plus simple et bien plus agréable pour moi, monsieur, de recourir à vos propres paroles[1].

Je me vois forcé à regret de revenir sur quelques principes qui ont servi de base à ma discussion. Et d'abord, il est impossible de raisonner sur un art quelconque si l'on ne part de quelques notions premières, de quelques règles fixes, universellement reconnues pour vraies, qui constituent à la fois son essence et la certitude de sa doctrine, et forment la partie constante et immuable de l'art. Envisagée de cette manière, la musique compose un corps de science, une doctrine commune, positive, à laquelle quiconque veut en faire une étude est obligé d'acquiescer. De là ce qu'on a appelé l'*ordre de foi.*

Mais comme tout tend à se développer, à se perfectionner, et que, du reste, l'activité est de l'essence même de l'esprit humain, à côté de cet ordre s'élève un autre ordre que l'on a nommé *l'ordre de conception*, qui se compose des conceptions successives de l'intelligence. Celui-ci a dans le premier sa base et sa règle: il y a sa base, parce qu'il suppose toujours des vérités sur lesquelles l'esprit humain s'exerce; il y a sa règle, parce qu'un art ne peut se développer que conformément aux lois en vertu desquelles il existe. Dès là qu'une conception s'harmonise avec les élémens primitifs qui constituent l'art, dès là qu'une découverte est sanctionnée par l'expérience, elle rentre dans la sphère de l'art et fait partie de l'ordre de foi.

Ainsi l'esprit humain, lorsqu'il conçoit, est à la fois dépendant et libre; dépendant des lois qui composent l'ordre de foi et qui sont aussi celles de l'intelligence; libre parce qu'il ne dépend que de ces lois qui sont celles de la nature. Tout développement tient donc de ces deux ordres; du premier, dans lequel il trouve la base sur laquelle il s'opère; du second, parce qu'il suppose l'exercice de l'activité de l'intelligence.

Telle est, monsieur, la doctrine que je n'ai fait qu'indiquer sommairement dans mon article; toutefois cette doctrine que je ne puis reproduire ici dans toute son

(1) Je n'ai point cité, je l'avoue, tout ce que contient l'article de M. d'Ortigue, parce que les bornes de *la Revue musicale* ne m'en laissaient pas les moyens; mais ce que j'ai rapporté de cet article est transcrit avec exactitude. Je ne pense pas que M. d'Ortigue ait l'intention de m'attaquer sur ce point. Il faut donc, si je lui ai prêté des idées qu'il n'a point exprimées, que je n'aie point compris ce qu'il a écrit; à cet égard, j'ai fait l'aveu sincère de l'embarras où mon intelligence s'est trouvée. Je prie le lecteur de relire, pour se convaincre de ma bonne foi, l'article dont il est question dans le numéro précédent de cette Revue, il y trouvera les propres paroles de M. d'Ortigue.

(*Note du rédacteur.*)

étendue, vous l'avez si singulièrement travestie que, si je ne craignais pas de ne m'être pas assez clairement exprimé, je serais tenté de croire que vous ne m'avez pas compris[1].

De ces deux principes vous m'avez fait tirer deux conséquences fausses, savoir : la première, que *je considère la science en musique, c'est-à-dire, l'art d'écrire, comme la voie stationnaire, comme la résistance, comme l'obstacle enfin qui s'oppose aux progrès de la musique ;* la seconde, que je regarde les progrès de l'art comme tellement indépendans de la science positive et des traditions reçues, que le *mouvement* n'est, selon moi, que *l'oubli du passé, et ouvre à l'imagination une carrière sans bornes.*

Je suis d'autant plus étonné que vous m'ayez attribué un semblable raisonnement, que j'en avais fait précisément un tout contraire. En effet, en disant : « Je ne conçois « pas de développement possible sans le *concours simul-* « *tané* de deux ordres, l'un de principes immuables, etc., « l'autre de développement progressif, etc., » j'avais assez nettement exprimé, ce me semble, par ces mots *concours simultané*, que la science, loin d'être *l'obstacle qui s'oppose aux progrès de l'art*, n'est au contraire, en quelque sorte, que le ressort de l'imagination ou du génie ; et de plus, en distinguant soigneusement *les développemens des innovations*, j'avais expliqué d'une manière non moins claire que le progrès, ou, si vous voulez, le *mouvement* n'est pas *l'oubli du passé*, car, à moins de se contredire dans les termes, un développement n'est autre chose que l'extension d'un principe qui se prête à de nouvelles applications, se combine avec d'autres élémens homogènes, sans rien perdre de son essence ni de sa force interne. A voir la préoccupation dans laquelle vous semblez être à l'égard de ce passage, après l'avoir ainsi transcrit et commenté, il ne me reste plus que de vous prier de le lire[2].

Ma surprise augmente, monsieur, lorsque je vous vois vous-même développer la même doctrine. Vous distinguez très bien la musique à l'état de *science proprement dite*, et à l'état *de formes*. Sous le premier point de vue, la science *n'enseigne que la classification méthodique des faits qui se sont accumulés dans la suite des temps et qui ont été les résultats des progrès de l'art ;* sous le second, *les formes sont aussi variables que les temps, elles subissent l'empire de la mode... elles constituent les styles.* Avouez, monsieur, que vous ne vous attendiez pas à vous réfuter vous-même[3].

Arrivons maintenant au troisième point, le point important, vital de la discussion.

Entre le premier ordre, dont nous avons parlé, qui forme la doctrine commune, la partie invariable de l'art, et le second ordre qui compose sa partie mobile, flottante, fantastique même, viennent se placer deux systèmes également faux, l'un qui renverse l'ordre de foi en ne donnant pour règle de toute conception que le goût et les caprices individuels de l'homme ; l'autre qui détruit la liberté des conceptions. C'est de ce dernier système que j'ai voulu parler en signalant cette doctrine fausse, mesquine, désignée dans mon article sous le nom de *classique*, qui s'est avisée de substituer aux notions éternelles de l'art des formules d'une époque, d'une école, d'un homme ; qui arrête tout progrès, tout élan, parce qu'elle prétend emprisonner le génie dans des liens arbitraires, qui sape en aveugle dans les vénérables traditions de l'art, condamne d'avance toute

(1) J'ai très bien compris que M. d'Ortigue voulait indiquer quelque chose de semblable, et voilà pourquoi j'ai répété plusieurs fois ses propres paroles : « Je ne conçois pas de développement possible sans « le concours simultané de deux ordres, l'un de principes immua- « bles, etc., » afin de faire voir la contradiction manifeste de ces principes et de cet autre passage : « Quelques individus se sont rencontrés, « qui, s'érigeant en arbitres suprêmes du goût et du beau dans leur « art, ont fouillé dans les archives du génie, ont vérifié ses titres, ont « décidé en dernier ressort de ce qui était vrai, de ce qui était faux ; « ont appelé règles invariables des formules arbitraires péniblement « élaborées dans leur tête, etc., » passage qui se termine par ces mots : « Cette école, en littérature, a pris le nom de *classique* ou d'*acadé-* « *mique ;* en musique, elle s'est décorée du nom de *Conservatoire*. Un « enseignement despote, un génie esclave, un art artificiel, voilà ce « qu'un doit à cet ordre de foi bâtard. »

Ne voilà-t-il pas que M. d'Ortigue, après avoir vanté l'*ordre de foi*, l'appelle maintenant *bâtard ?* ne voilà-t-il pas, qu'après avoir admis la nécessité de la science, il frappe sur ceux qui l'ont faite, et les accusent d'avoir donné lieu à *un enseignement despote*, à *un art artificiel*, etc. — Mais, dit-il, ce n'est pas à la vraie science que j'adresse ces reproches, c'est à la fausse, à la science des Conservatoires. — Là-dessus, je me mets à lui dire, non ce que c'est que la vraie science, car je ne prétends rien lui apprendre à cet égard, mais ce que c'est que la science des Conservatoires, et je tâche de lui démontrer que c'est la vraie science elle-même qui y est enseignée par les professeurs. — Mais ce ne sont point les professeurs que j'attaque, je les estime fort. — Ce sont donc leurs élèves que vous blâmez ? — Pas davantage. — Entendons-nous : l'école, ce sont ceux qui enseignent et ceux qui apprennent ; hors de là, je ne sais ce que c'est que *les Conservatoires* qui vous mettent en émoi. M. d'Ortigue m'accusera peut-être encore de ne l'avoir pas compris et d'avoir travesti ses paroles ; j'en aurais bien du regret, mais je suis forcé de les entendre ainsi, et ce n'est pas ma faute s'il paraît que M. d'Ortigue n'avait pas d'idée bien nette de ce que c'est que le mouvement et la résistance en musique.

(*Note du rédacteur.*)

(2) Je l'étudierai. (*N. du R.*)

(3) J'avoue que je ne m'y attendais pas, et je suis tout étonné qu'il en soit ainsi. (*N. du R.*)

tentative de développement, et à force de sécheresse, de rigidité, de règles inflexibles, amortit le génie même[1]. Misérable parodie de l'ordre de foi qui atteste que l'homme veut toujours mettre son *moi* à la place des lois imprescriptibles de la nature! En littérature, c'est le *classique;* en politique, c'est le *despotisme de la centralisation;* en religion, c'est le *gallicanisme.* C'est cette doctrine, et celle-là seulement, que j'ai attaquée comme l'obstacle aux progrès de la musique; c'est en elle que se manifeste la *résistance* au mouvement d'ascension que de nos jours Beethoven[2] et Rossini me paraissent représenter, l'un dans le genre instrumental, l'autre dans le genre vocal. Et certes, je l'ai dit assez nettement pour ne pas vous laisser de doutes sur ma pensée. Outre le dernier passage que vous avez transcrit dans son entier, et qui a tellement excité votre indignation que vous l'avez qualifié de *déclamations fastidieuses*, j'ai dit, en parlant de Rossini, « non-seulement il a foulé aux pieds « *les règles arbitraires des classiques*, mais encore il a re- « mis en question *les traditions reçues.* J'ai présenté l'é- « cole, ai-je ajouté à la fin de mon article, comme le « plus grand obstacle aux progrès de l'art. » L'école n'est pas la science, et je suis loin de rendre la science responsable de tout ce que fait l'école. On disait à je ne sais quel personnage de Gil-Blas, condamné à tort: « La justice est bien injuste! — Vous vous trompez, répondit-il, la justice est toujours équitable; ce sont ceux qui l'exercent qui ne le sont pas. »

Je le répète: c'est de l'école et non de la science que vient la résistance, de même que dans l'ordre politique la résistance ne vient pas des principes qui sont la base des institutions, mais des idées étrangères et fausses qui les vicient pour en empêcher le développement naturel. Vous m'assurez, monsieur, que les Conservatoires n'enseignent pas d'autre science que celle que j'ai définie d'abord, c'est-à-dire, celle consacrée par l'expérience et qui constitue l'art ce qu'il est en soi. Vous êtes bien mieux que moi à portée de le savoir; et c'est sans doute pour m'offrir la preuve de ce que vous avancez que vous dites: « Je ne sache que le professeur de Conservatoire « le plus entêté de sa vieille passion de science ait jamais « conseillé à ses élèves de faire des fugues et du contre- « point dans un opéra; loin de là il leur fait voir que « ces formules musicales sont essentiellement liées à « de certains styles qu'il ne faut employer qu'à propos, « soit dans la musique sacrée, soit dans le genre instru- « mental. Chaque chose a sa place. *Voilà la doctrine de « l'Ecole.* » Et moi je dis: voilà la tyrannie de l'Ecole[3]. Pour ce qui est de la musique religieuse, est-il rien de plus absurde que des fugues *obligées* sur des paroles telles que celles-ci: *Kyrie eleison; et vitam venturi sæculi; hosanna in excelsis; amen.* Ne vaudrait-il pas mieux laisser au compositeur la liberté de se livrer au sentiment que ces paroles lui inspirent et de donner à son poëme la forme qu'il conçoit[4]? Le professeur le plus *entêté* n'a jamais conseillé à ses élèves de faire des fugues et du contre-point dans un opéra. Eh bien! moi, tout ennemi de la science que vous me supposez, je dirai hardiment à un élève: faites des fugues dans un opéra, osez tenter un nouveau moyen de frapper l'auditoire, si vous jugez que la situation de la scène soit favorable à de semblables effets. Mais, monsieur, n'est-ce pas vous qui avez parlé de *ces imitateurs qui ont converti le produit du génie en conventions et en formules;* qui de toutes les choses inventées par le génie ont fait *des patrons sur lesquels chacun s'est habillé à sa taille? Chacun*, remarquez bien, ce qui veut dire *tous.* En vérité, monsieur, vous allez plus loin que moi, car je n'avais parlé que de *quelques individus*[5].

Si je suis parvenu à rétablir les points principaux de

(1) Nous voici revenus aux moulins à vent de M. d'Ortigue. Il n'y a rien de semblable dans l'école (*N. du R.*)

(2) Ce pauvre Conservatoire, qu'on accuse de résister au mouvement d'ascension de Beethoven, a fait précisément des efforts pour que M. d'Ortigue connût ses ouvrages; c'est par le soin qu'il a mis à en faire valoir les beautés, et l'enthousiasme qu'il a manifesté dans leur exécution, qu'il a vaincu les préventions du public français contre ce grand artiste. (*N. du R.*)

(3) Pour le coup, je ne sais ce que deviennent *les principes immuables* consacrés par l'expérience universelle; car un des principes les plus immuables, principes d'ordre dans les idées, consiste à *mettre chaque chose à sa place.* (*N. du R.*)

(4) Voici encore une erreur: les fugues sont si peu obligées dans les *Kyrie eleison* et *Vitam venturi*, etc., qu'il y a cent messes imprimées des plus habiles musiciens où il n'y a pas un morceau de fugue. En disant à leurs élèves que les fugues, les imitations, les contrepoints de toute espèce, sont bien placés dans la musique sacrée et dans la musique instrumentale, les professeurs ne font qu'articuler ce fait, que là où un sentiment dramatique déterminé ne domine point, il y a place pour le développement de la pensée musicale considérée abstractivement; ce qui n'a point lieu dans le drame, où les exigences de la scène se font sentir avant tout; et voilà pourquoi ils ne conseillent point à leurs élèves d'employer ces choses au théâtre, bien qu'ils leur laissent toute liberté d'en faire usage s'ils le trouvent à propos.

(*Note du rédacteur.*)

(5) M. d'Ortigue oublie que *les conventions et les formules* ne s'enseignent point dans les Conservatoires, et que les musiciens qui en font le plus d'usage sont ceux qui n'ont rien appris que par une certaine habitude de barbouiller du papier. Jamais les formules ne furent plus multipliées que dans la musique italienne de nos jours, et cependant, à vrai dire, il n'y a plus véritablement d'école en Italie: chacun y va à sa guise. (*N. du R.*)

ma discussion, toutes vos accusations partielles tombent d'elles-mêmes. Je reprends maintenant certaines propositions de votre article que je ne m'explique que par l'espèce de préoccupation dont j'ai parlé plus haut. Selon vous le mouvement politique est *une tendance vers la substitution de l'exercice de la raison à celui de l'imagination*. Il ne m'appartient pas d'examiner jusqu'à quel point cette définition est juste, j'observe seulement qu'en politique vous vous rangez dans le parti du mouvement. Mais « le mouvement dans les arts, ajou-« tez-vous, tel qu'on paraît le concevoir aujourd'hui, « n'est plus dans le même sens, car c'est précisément la « raison qu'on en veut bannir pour ouvrir une carrière « sans bornes à l'imagination. Quant aux résultats, ils « sont à peu près les mêmes, car ils se bornent *à des « actes de velléité non satisfaite.* » D'abord, il n'est pas certain que le mouvement dans les arts *tel qu'on paraît le concevoir aujourd'hui*, soit *tel* que vous le définissiez. Si, au contraire il n'est autre chose, comme je l'ai dit, que le développement de ce qui existe déjà, que cette marche ascendante de tout ce qui est susceptible de combinaisons nouvelles, de quel droit venez-vous affirmer que ses *résultats ne se bornent qu'à des actes de velléité non satisfaite*, et que le parti qui le représente est tout-à-fait *dans l'incapacité de produire?* Quoi! ce mouvement *qui n'a point eu d'interruption depuis quatre siècles* (ce sont vos paroles), vous lui ordonnez de s'arrêter brusquement le 11 juin 1831, comme Josué au soleil en lui disant : *Sta!* et tout en reconnaissant *aux vénérables artistes* des siècles passés le droit de *s'affranchir, audacieux romantiques, des préjugés de leur temps et de s'abandonner aux impressions de leur sensibilité musicale, en même temps qu'aux lumières de leur raison*, vous décidez qu'à dater d'aujourd'hui il n'y aura plus de *préjugés à vaincre*, plus de progrès à faire[1]!

D'une autre part, s'il est vrai que par mouvement en politique on entend telle chose déterminée, que par mouvement dans les arts on entend la chose contraire, il faut convenir qu'*on* est bien absurde, et que la société prise dans son ensemble, évidemment ne s'entend pas; car il s'ensuivrait que la même impulsion qui se manifeste dans tous les ordres d'idées elle l'interpréterait *en sens inverse*, suivant chacun de ces ordres d'idées en particulier. J'ai besoin, monsieur, de me faire violence pour me persuader qu'un esprit large, étendu, soit à la fois du mouvement en politique, et de la résistance dans les arts. Il n'y a pas de raison alors pour que vous ne soyez stationnaire en littérature, rétrograde en philosophie, etc., comme si l'esprit humain, selon les diverses formes sous lesquelles il se présente, suivant les diverses connaissances qu'il embrasse, devait tantôt marcher, tantôt s'arrêter, tantôt reculer; et comme si toutes les sciences, toutes les branches des études humaines ne tendaient pas à une amélioration progressive, à une vaste et magnifique unité[2].

« L'erreur de ce parti du mouvement, dites-vous « encore, qui se désigne lui-même sous le nom de ro-« mantique, est de croire que le mouvement n'a pas « toujours existé, et que c'est d'aujourd'hui que date « l'ère de l'innovation. » Pour ce qui regarde l'auteur de cette lettre, vous ajoutez : « Si je l'ai bien compris, « ce n'est, selon lui, que d'aujourd'hui que le véritable « but de la musique a été aperçu. » Si vous m'avez bien compris, monsieur? vous avez raison de vous servir de cette forme dubitative; car, si vous aviez compris cela, vous auriez compris précisément le contraire de ce que j'ai dit. Au sujet de Mozart, j'ai dit qu'il a *agrandi la sphère du maître*, expressions que vous avez judicieusement supprimées dans vos citations, parce que vous aviez intérêt de diminuer mon admiration pour ce grand homme. Au sujet de Beethoven, j'ai dit que ce dernier *prit la musique au point où Mozart l'avait laissée*, ce qui exprime encore la même idée. Enfin, je n'ai cessé de parler des *traditions de l'art* à toutes les époques, de développemens *progressifs*, et votre paragraphe tout entier sur les *progrès* de la musique depuis Gui d'Arezzo jusqu'à nous, n'est que le commentaire de mes propres paroles. Assurément, monsieur, vous avez bonne envie de réfuter. A voir cependant le soin que vous prenez à chaque instant de me justifier, je crains bien qu'en dernier *résultat* nous ne soyons obligé de vous borner *à des actes de velléité non satisfaite*[3].

(1) A Dieu ne plaise que j'interdise aux artistes vivans ou à venir le droit d'inventer! ils sauraient bien d'ailleurs se moquer de mon interdiction. Qu'ils suivent l'exemple des grands hommes qui, comme je l'ai dit, n'ont cessé d'inventer! Je remarque seulement qu'autrefois on ne parlait ni de génie ni d'imagination, mais qu'on en avait; qu'on n'annonçait pas fastueusement ce qu'on allait faire, mais qu'on faisait: il n'en est pas tout-à-fait de même à l'égard de nos grands hommes en herbe. (*N. du R.*)

(2) Si M. d'Ortigue lit *la Revue musicale*, je me flatte qu'il y a vu que loin d'être résistant aux progrès de mon art, et même aux plus audacieuses innovations, je les encourage de tous mes vœux. Sans savoir précisément ce qui reste à faire, ou plutôt sachant très bien qu'il restera toujours quelque chose à ajouter à ce qui sera fait, je crois avoir aperçu et indiqué quelques lacunes importantes; nul doute qu'un homme de génie les comblera un jour. Quant à la contradiction que M. d'Ortigue signale ici, ce n'est pas moi qui l'ai faite; elle existe dans les idées. (*N. du R.*)

(3) Si mes lecteurs trouvent que dans mes observations sur l'article

Je ne crois pas devoir repousser sérieusement l'étrange interprétation que vous donnez à un passage de mon article sur la décadence de l'école italienne. Je dois seulement vous faire observer que *ces principes inertes et usés auxquels des élémens de conservation et des germes de durée ont été mêlés*, ne sont pas ceux de Cimarosa, Paisiello, Cherubini, comme vous affectez de le croire, mais bien ce placage, ces formules banales, ces phrases toutes faites, ces terminaisons éternelles que l'on a tant de fois reprochées à l'école italienne et à Rossini en particulier. Il vous eût été facile de sortir de vos *perplexités* à cet égard : vous n'aviez qu'à rappeler à vous-même ce que vous aviez dit tant de fois sur le même sujet.

Je ne m'arrêterai pas non plus à un passage dans lequel, à propos d'Haydn et de Mozart, vous avez extrait des membres de phrases tellement isolés et séparés de ce qui les environne que vous leur donnez un sens beaucoup plus étendu que celui qu'ils offrent dans mon texte. Cette méthode de détacher des expressions du sens général qui les complète, de présenter d'une manière absolue des idées intermédiaires ou incidentes, devrait une fois pour toute être bannie de toute discussion franche et grave. Croyez-moi, monsieur, cette méthode ne saurait nous convenir ni à l'un ni à l'autre [1].

Je n'ai eu besoin que de vous exposer mes propres idées pour repousser celles que vous m'avez gratuitement attribuées. Cette discussion n'a servi du reste qu'à me fortifier davantage dans mes principes, puisque vous êtes obligé de les admettre vous-même pour combattre ceux que vous me supposiez. Si, comme je suis porté à le croire, ceci n'est qu'un malentendu, je me félicite d'être entré dans ces explications avec vous, et j'aime à penser qu'elles suffiront pour dissiper vos doutes. Que si, au contraire, ce n'était qu'une attaque d'un système contre un autre système, je n'aurais jamais espéré, en entrant dans la lutte, avoir à combattre un adversaire tel que vous. S'il en est ainsi, je ne reculerai pas néanmoins, et le temps décidera.

Agréez, monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

JOSEPH D'ORTIGUE.

de M. d'Ortigue j'ai justifié toutes les citations que j'en ai faites, il faut en effet que je sois bien maladroit. Il y a une scène dans le théâtre italien de Gherardi où Arlequin se prend de dispute avec Pierrot et lui donne des coups de sa batte : chaque fois que le bergamasc se sert de son instrument, son adversaire s'écrie : *Mais nous sommes d'accord.*

(*Note du rédacteur.*)

(1) Je regrette de n'avoir pas sous la main le numéro de *la Revue de Paris* où se trouve l'article de M. d'Ortigue, je citerais en entier le passage dont il s'agit, afin de me disculper du reproche qui m'est fait : e m'étonne que M. d'Ortigue n'ait pas jugé à propos de le reproduire.

(*Note du rédacteur.*)

A M. le Directeur de *la Revue musicale.*

Paris, le 12 juin 1834.

Monsieur,

L'on peut se rappeler qu'il y a deux mois environ, le conseil de l'académie de Paris, dans une de ses délibérations, décida la radiation des fonds accordés pour l'exercice du culte public en l'église de la Sorbonne. Ce vœu n'avait point reçu jusqu'à présent la sanction de l'autorité supérieure, mais nous apprenons à l'instant que dans la séance de vendredi dernier, 10 de ce mois, le conseil général de l'Université a approuvé le vœu du conseil académique. En conséquence, à compter du 1er juillet prochain, l'église de la Sorbonne cessera d'être ouverte au public, et les chants religieux qui y étaient exécutés cesseront de s'y faire entendre.

Le chœur de la Sorbonne était le seul chœur de musique ecclésiastique existant en France ; on y entendait d'aussi bonne musique que le permettaient les moyens d'exécution laissés à la disposition du directeur, car l'autorité ecclésiastique en ayant, sous peine d'interdiction, exclus les femmes, les parties supérieures ne pouvaient être confiées qu'à des enfans dont les moyens physiques et intellectuels ne peuvent jamais avoir acquis le développement nécessaire à la perfection de l'exécution. Malgré cet obstacle et beaucoup d'autres entraves, on y entendait souvent d'excellente musique, très bien exécutée, et le dimanche des Rameaux de cette année on y admira le *Stabat* de Palestrina, rendu de manière à satisfaire les personnes qui ont entendu à Rome cette composition sublime exécutée par les savans professeurs de la chapelle pontificale. En un mot, tel qu'il était, le chœur de la Sorbonne était un chœur-modèle pour toutes les églises de France ; c'était de là que l'on pouvait espérer de voir partir la réforme ou la régénération de la musique d'église, si importante pour le perfectionnement et la propagation de l'art.

Veuillez, monsieur, insérer cette réclamation dans votre *Revue musicale*, et agréer l'assurance de ma parfaite considération.

Un de vos abonnés.

ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES.

Collection de quarante Exercices progressifs, ou *Etudes de vocalisation*, avec des observations sur le chant ainsi que sur la partie organique et matérielle de la voix; composés et dédiés avec permission à S. A. R. *Luisa Carlota*, infante d'Espagne, par Mariano Rodriguez de Ledesma, ci-devant maître compositeur de musique de la chapelle royale de S. M. catholique, professeur du concert particulier du roi, etc., etc. Prix : 24 fr., à Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, Richault, boulevard Poissonnière, et Schlesinger, rue Richelieu.

L'auteur de cet ouvrage, Espagnol de naissance, comme son nom et ses qualités l'indiquent, s'établit à Londres il y a environ vingt ans, et y devint le maître de chant de la princesse Charlotte de Galles. Plus tard, lorsque l'Académie Royale de Musique fut établie dans cette ville par une société d'amateurs zélés, M. de Ledesma y fut appelé pour y enseigner la partie de l'art musical qu'il professait. Ses observations sur un grand nombre d'élèves qui passèrent alors sous ses yeux, lui fournirent les moyens de compléter les connaissances qu'il avait déjà acquises dans le chant. C'est le résultat de son expérience dans cet art qu'il a consigné dans l'ouvrage que nous annonçons : on y reconnaît en effet le travail d'un homme instruit qui a réfléchi sur l'objet de ses études, et qui ne l'enseigne point en routinier. Sa manière de s'exprimer, dans les observations qui précèdent ses exercices, est simple et dénuée de tout charlatanisme. Il ne dissimule pas les difficultés, ne se flatte pas de les avoir vaincues et ne donne pas son ouvrage comme le livre *nécessaire, indispensable* à ceux qui veulent étudier le chant. Il avoue que ses idées diffèrent de celles des autres maîtres sur quelques parties de cet art; mais il ne dénigre point la méthode des autres au profit de la sienne. D'ailleurs, il ne promet point de merveilles, et le paragraphe par lequel il termine sa préface démontre qu'il ne croit pas qu'on devienne un grand chanteur pour avoir étudié d'après les principes de telle ou telle méthode, ou exercé l'organe de la voix par tels ou tels exercices.

« Le génie du chanteur, dit-il, ne peut s'acquérir par « l'art : c'est pourtant le don le plus essentiel pour bien « chanter; car nous voyons souvent des individus qui, « ayant une très belle voix et (une méthode) des plus « agréables, ne sont pas aussi bons chanteurs que d'au- « tres envers lesquels la nature ne fut pas si généreuse « sous le rapport de la voix, mais auxquels elle accorda « plus de génie qu'aux premiers. »

Les observations de M. de Ledesma sont divisées en six articles où il traite 1° *de la voix;* 2° *du chant;* 3° *de la voix de poitrine et de la voix de tête; manière de s'en servir:* 4° *de la respiration;* 5° *de la flexibilité de la voix;* 6° *de l'appogiature.*

Il remarque avec justesse que les bornes dans lesquelles on représente ordinairement chaque genre de voix ne sont qu'approximatives, car dans les voix d'une même espèce, la nature offre une singulière variété d'étendue. Toutefois, pour se conformer à l'usage, il les représente comme renfermées dans l'étendue de deux octaves. C'est encore pour obéir à l'usage qu'il divise les voix en *voix aiguës et voix graves*, et qu'il les classe d'une manière absolue en considérant les voix de femmes comme des voix aiguës, et les voix d'hommes comme des voix graves. Il me semble qu'en cela il y a erreur dans les idées de la plupart des professeurs. Le caractère d'acuité ou de gravité d'une voix, ne se détermine pas seulement par le diapason où elle est renfermée; il dépend aussi de l'accent et de la corrélation des sons dans l'ordre des sexes. Ainsi, l'effet du contr'alto est celui d'une voix grave, tandis que celui d'un ténor donne la sensation d'une voix aiguë, bien qu'elle soit en réalité d'une quinte environ plus basse que le contr'alto. Dans la réalité, il y a des voix aiguës de femmes et des voix graves de femmes, des voix aiguës d'hommes et des voix graves d'hommes. Au reste, cette distinction est de peu d'importance, et je ne la fais que dans le dessein de préciser les notions autant qu'il est possible.

L'exposition abrégée des principes du chant faite par M. de Ledesma dans le deuxième article de son ouvrage, renferme des notions suffisantes accompagnées d'exemples pour l'étude; c'est au professeur qu'il appartient de développer ces exemples et ces préceptes en raison de la voix de l'élève et de son intelligence. L'article relatif à la voix de poitrine et à la voix de tête renferme de bonnes observations sur l'égalisation des registres de la voix et sur la manière de les unir. Il y a aussi de fort bonnes choses exprimées avec netteté dans l'article qui concerne la flexibilité de la voix. En général, il est remarquable que M. de Ledesma ne s'est point fait le copiste de la multitude de méthodes de chant qui ont été publiées depuis près de cinquante ans; il n'écrit que d'après lui et en s'appuyant de sa propre expérience.

Quant aux exercices, qui forment la partie la plus considérable de l'ouvrage de M. de Ledesma, ils sont en général d'un bon style, quoiqu'il résulte quelque monotonie du retour fréquent de certaines formes que ce professeur semble affectionner. Ces exercices me paraissent complets sous le rapport des élémens, en ce

sens qu'ils renferment à peu près tous les traits dont un chanteur de talent puisse faire usage dans l'ornement du chant, et tous les passages qui peuvent lui apprendre à poser la voix, à filer le son, à le porter, à le détacher, à respirer à propos et à bien phraser. Je ne sais toutefois si l'épithète de progressifs leur est rigoureusement applicable. Je sais qu'il ne faut jamais la prendre à la lettre, et que la véritable progression dans les études est une chose fort difficile à établir; toutefois je pense qu'il aurait été possible de porter vers la fin certains traits qui se trouvent dans les premiers exercices, et qui offrent des difficultés plus grandes que ce qu'on trouve ensuite. A ce défaut près, l'ouvrage de M. de Ledesma me paraît digne de fixer l'attention des artistes qui cultivent l'art du chant.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ALLEMAND.

EURIANTHE, opéra en trois actes, musique de Weber.

Rien de plus incertain que le sort des ouvrages dramatiques; rien de moins concluant que les jugemens qu'on en porte; le temps même n'en constate pas si bien le mérite que celui-ci ne soit remis en question par les générations qui se succèdent. C'est ainsi qu'après quarante ans d'admiration pour la musique de *Don Juan*, nous avons vu les habitués du Théâtre-Italien affirmer, il y a quelques années, que cette composition avait pu être bonne dans son temps, mais qu'elle avait vieilli et n'était plus de mise. Deux ans après, Mmes Malibran et Sontag vinrent reproduire le même ouvrage devant les mêmes spectateurs, et l'enthousiasme le plus vif se manifesta pour la même production qui semblait avoir été condamnée sans appel.

Un événement à peu près semblable vient d'avoir lieu pour *Eurianthe*, et deux mois se sont à peine écoulés entre la chute de cet ouvrage à l'Opéra et son succès au Théâtre-Allemand. Si l'on considère toutes les vicissitudes du même genre dont l'histoire des théâtres est remplie, on verra que c'est toujours la bonne ou mauvaise exécution qui a fait la bonne ou la mauvaise fortune des productions des grands artistes, et qu'on ne saurait trop se mettre en garde contre la précipitation qui préside aux jugemens qu'on en porte, et qu'il est nécessaire d'examiner toutes les circonstances qui en ont accompagné la représentation. Mais en vain les artistes reclament-ils contre cette précipitation qui ruine en un instant le fruit d'un long travail et l'espoir de leur avenir; pour le public, il n'y a qu'une chose qui décide; le plaisir ou l'ennui. Peu lui importe la cause de l'une ou de l'autre sensation; il ne juge que le résultat: au reste, comme on le voit, ses décisions ne sont pas sans appel, et l'on peut appeler de Philippe à lui-même.

J'ai dit, en rendant compte de l'effet de la traduction d'*Eurianthe* à l'Opéra, quel est le sujet de cette pièce; il est donc inutile que j'en donne ici une analyse nouvelle; mais je dois dire que les défauts révoltans du libretto allemand avaient obligé M. Castil-Blaze à y faire de notables changemens réclamés par les exigences de notre scène, et que ces changemens avaient malheureusement donné lieu à une altération fâcheuse (sous le rapport musical) de l'œuvre de Weber. Ces changemens consistaient dans l'addition d'une scène (celle de la chambre à coucher) dans le second acte, et dans le changement presque total du troisième. Ce troisième acte dans la pièce allemande est ce qu'on peut imaginer de plus absurde, et l'on doit avouer que celui de la pièce française est beaucoup plus raisonnable; malheureusement de fort belles parties de la musique, ont dû disparaître dans ces changemens, et il a fallu les remplacer par d'autres choses qui, bien que d'un mérite réel, n'avait point d'analogie avec le système général de la musique d'*Eurianthe*. Il en est résulté que la physionomie originale de l'ouvrage de Weber a été sensiblement altérée, ce qui a contribué à donner de cette partition une idée fausse et défavorable.

Le style de cet opéra est en général sombre et énergique; la mélodie n'en est pas populaire, les modulations ont le défaut d'être quelquefois singulièrement attachées; mais on y trouve des morceaux du plus beau caractère et du plus grand effet. L'introduction est un morceau complet et d'une belle pensée; les chœurs du premier acte, le duo des deux femmes, le finale du deuxième, les chœurs du troisième et l'air chanté dans cet acte sont remplis de beautés d'un ordre très élevé. Une seule chose nuit à l'effet de ces morceaux; c'est le récitatif qui tient lieu de dialogue parlé. Weber a voulu faire dans ce récitatif un essai qui n'a point été favorable à sa composition; car, bien qu'il y ait des choses bien senties et bien rendues dans cette partie de l'ouvrage, on ne peut nier qu'il n'en résulte de la monotonie qui se répand sur le reste de la musique. Si l'on supprimait tout ce récitatif pour le remplacer par du dialogue, à la manière des autres opéras allemands, on serait étonné du changement avantageux qui en serait le résultat. La couleur des morceaux de musique en deviendrait plus vive, plus tranchée, et le commence-

ment de ceux-ci ne se confondrait pas, comme cela a lieu maintenant, avec les ritournelles du récitatif.

Rien ne prouve mieux la puissance de l'exécution que la différence qu'on a remarquée entre l'effet des beaux morceaux de la partition d'*Eurianthe* à l'Opéra, et celui qu'ils ont produit au Théâtre Allemand. Weber a conçu le rôle principal de cet ouvrage dans un système tout énergique qui n'est point en rapport avec le talent gracieux et fini de Mme Damoreau : de là une altération capitale dans la pensée du compositeur, quand cette cantatrice a été chargée de représenter *Eurianthe* à l'Opéra. Ce même rôle joué par Mme Schrœder-Devrient n'est plus reconnaissable, ses belles inspirations en font une des plus belles conceptions de la scène lyrique. Son talent s'y élève quelquefois au plus haut degré du sublime et donne à la musique de Weber son véritable caractère. Comme actrice, elle est admirable dans le finale du deuxième acte et dans les scènes du troisième; comme cantatrice, elle est fort remarquable dans le premier. Ce rôle est un des plus beaux de son répertoire; elle y est égale à elle-même dans les plus belles scènes de *Fidelio*.

Mme Rosner fait de louables efforts pour rendre convenablement sa partie, mais son rôle est au-dessus de ses moyens; il ne faut pas moins qu'un talent de premier ordre pour bien chanter ce rôle, l'un des plus difficiles qui soient au Théâtre Allemand. Haitzinger joue et chante avec beaucoup d'énergie; mais quelquefois il force trop sa voix et crie au lieu de chanter.

Les chœurs sont une des parties les plus brillantes de l'exécution; dans *Eurianthe* il faut qu'ils prennent part à l'action; c'est ce que les choristes allemands comprennent fort bien. Ils agissent et chantent comme des acteurs, au lieu de se borner, comme le font ceux de la plupart de nos théâtres, à chanter froidement leur partie, rangés sur un des côtés de la scène. Dans l'introduction, dans les deux finales, et dans quelques scènes du troisième acte, les chœurs ont été rendus avec un ensemble, une justesse, une homogénéité de sentiment parfaite. Je regrette pourtant qu'on ait fait des changemens qui ne sont pas heureux dans le chœur des chasseurs.

On ne peut douter qu'*Eurianthe* n'ait une suite de représentations productives; tous les amateurs de bonne musique voudront y entendre Mme Devrient et jouir d'une exécution franche et vigoureuse telle que celle des chœurs de cet opéra.

— La première représentation du *Philtre*, qui devait avoir lieu le 15 de ce mois, est ajournée à lundi, par suite d'une indisposition de Mme Damoreau.

— Depuis quelques jours on parle sérieusement d'une réduction considérable qui sera faite dans le budget du Conservatoire de musique, réduction qui aura, dit-on, pour effet de faire supprimer dans cette école un certain nombre de classes d'instrumens, et de supprimer totalement l'école de déclamation. Décidément ce temps est celui de la persécution pour les arts et les artistes.

Bulletin d'Annonces.

HALEVY. *La Langue musicale*, opéra-comique en un acte.
Grande partition. — 75 fr.
Parties séparées. — 78 fr.

La Langue musicale a obtenu un succès décidé au théâtre de l'Opéra-Comique, et tient une place distinguée dans le répertoire de ce théâtre; nous croyons que les directeurs de théâtre et les sociétés philharmoniques apprendront avec plaisir la publication de cet ouvrage, qui a eu lieu le 15 de ce mois.

Chez Maurice SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

Ton grand-père fut toujours sage: chansonnette de M. Victor Derode, musique de L.-J. Jacques, dit Printemps. Prix : 2 fr.
En plus petit format. — 1 fr.
A Paris, chez PETIT, rue Vivienne, n° 18.

Variations brillantes pour piano et violoncelle ou violon, sur le thème de Himmel (*Rose et Alexis*), par J.-J.-F. Dotzœuer et son fils Bernard. — 6 fr.

Six exercices, ou études pour le violoncelle, par J.-J.-F. Dutzœuer; œuvre 116. — 3 fr. 75 c.

Concertino pour le violon, avec accompagnement d'orchestre, par L. Spohr; œuvre 79. — 12 fr.
A Paris, chez RICHAULT, boulevard Poissonnière, n° 16.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

Un artiste pouvant enseigner le piano, l'harmonie, le chant, le violon, la flûte et le basson, désire se fixer en province, ce qu'il ne fera pourtant qu'à des conditions avantageuses. Étant organiste-adjoint d'une église de Paris, une place de ce genre lui conviendrait parfaitement. Le même artiste pourrait aussi diriger une musique de Garde nationale, ayant fait une étude spéciale de la musique militaire.

Il faudrait à cet artiste un fixe et une clientelle nombreuse et assurée pour qu'il se décidât à quitter Paris, où il occupe plusieurs places.

S'adresser au bureau de l'Agence générale de la Musique, rue du Helder, n° 13.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N 21.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 25 JUIN 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Découvertes d'anciennes tablettes grecques relatives à la musique, dont la date remonte à 709 ans avant l'ère chrétienne, par M. le professeur J.-G. MURHARD, de Berlin.

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITEUR DE LA REVUE MUSICALE.

Un monument du plus haut intérêt et qui, dans son genre, peut être mis en parallèle avec la chronique de Paros, s'il est authentique; monument qui donnerait plus de lumières sur quelques parties de la musique des Grecs que tout ce qu'on en a possédé jusqu'ici, si sa réalité peut être démontrée; ce monument, dis-je, paraît avoir été découvert il y a environ huit ou neuf ans dans les environs de Corinthe par un jeune allemand, parent de M. le professeur J. G. Murhard, par une circonstance dont il sera rendu compte plus loin. Il consiste en tablettes gravées sur métal où l'on trouve une description, par Lasus d'Hermione, d'une grande fête musicale qui aurait été donnée à *Ephyre* (Corinthe), dans la troisième année de la seizième Olympiade. Un fait qui est d'une si haute importance, non-seulement pour l'histoire de la musique, mais pour la chronologie, dont il renverse une partie de l'édifice, paraît cependant n'avoir point été jusqu'ici remarqué par les savans.

Il y a quelques mois que le hasard fit tomber en mes mains le troisième volume du Journal de Musique anglais *The Harmonicon*, dont les premières années manquaient à ma collection. Ce volume avait été publié en 1825: j'y trouvai à la page 55 un récit de la découverte dont il est question, avec une traduction du texte d'une des tablettes et des observations philologiques de M. le professeur Murhard, dont le nom était écrit *Murchard*. Du reste, nulle indication du travail où cette traduction avait été puisée ne l'accompagnait. Frappé de l'importance de cette découverte et de quelques circonstances qui laissaient mon esprit dans le doute sur son authenticité, n'ayant point l'honneur de connaître M. le professeur Murhard, et désirant avec ardeur être éclairé sur une chose si singulière, je pris le parti de ne la communiquer aux lecteurs de la *Revue musicale* qu'après avoir recueilli de plus amples renseignemens, et j'écrivis à un ami que j'ai à Berlin pour le prier de voir M. le professeur Murhard lui-même, afin de savoir de lui, où, quand et comment son travail avait été publié. Je demandais en outre que M. Murhard voulût bien me communiquer le texte même, et, autant que cela se pourrait, un *fac-simile* du monument, espérant pouvoir en déterminer l'âge précis au moyen des profondes recherches du savant Bœck sur les inscriptions. Je demandais enfin des renseignemens sur le reste du monument, la première tablette seulement ayant été publiée dans le *The Harmonicon*. J'attends encore ces documens.

Tel était l'état des choses lorsque je reçus, il y a peu de jours, la première année de la Gazette musicale de Berlin (1824), que je n'avais jamais lue, n'ayant commencé à recevoir ce journal qu'en 1826: quel fut mon étonnement d'y trouver aux numéros 43 et 44 la partie du travail de M. Murhard, d'après laquelle on avait fait la traduction insérée dans le *The Harmonicon*. Malheureusement le texte grec ne s'y trouve pas plus que dans le journal anglais; et comme dans celui-ci, la traduction de la première tablette est la seule qu'on y lise, et aucune indication de ce que contient la seconde n'y est donnée. Toutefois, cette circonstance a changé la résolution que j'avais prise de garder le silence jusqu'à ce que j'eusse recueilli de plus amples renseignemens; et en attendant que je puisse communiquer au public le texte grec lui-même avec une traduction fidèle et les notes innombrables auxquelles il donnera lieu, je me hasarde à donner ici une traduction de la version allemande et des observations de M. Murhard, me bornant

à quelques remarques concernant la chronologie et l'histoire.

Ce monument est si singulier, les faits qu'il révèle sont de telle nature, qu'il exigera de longues recherches de tout genre pour en apprécier toute l'utilité. J'espère que M. Murhard, si ce journal tombe dans ses mains, ne sera point blessé des doutes qui me restent sur l'authenticité de ce monument : sa vue ou celle d'un *fac-simile*, la forme des caractères, et le texte lui-même, peuvent seuls donner à cet égard la conviction que M. Murhard paraît avoir acquise.

Je fais précéder la traduction de la version du savant professeur et de ses observations du récit des circonstances qui ont procuré la découverte du monument dont il s'agit.

SUR UN OUVRAGE DE LASUS D'HERMIONE,

intitulé : la fête musicale d'Éphyre, dans la troisième année de la seizième olympiade.

Le caractère douteux de toutes les relations connues, relatives à la musique des Grecs anciens, et l'obscurité dans laquelle ce sujet reste enveloppé, rendent bien intéressans les documens d'une haute antiquité et d'une authenticité incontestable que nous allons présenter à nos lecteurs.

Ces documens dont nous parlons, sont deux tablettes de métal, sur lesquelles sont gravées en grec ancien la description d'une fête musicale donnée à Éphyre (Corinthe), dans la troisième année de la seizième Olympiade, ou 709 ans avant J.-C., par Lasus, d'Hermione. Ces tablettes nous offrent une importante addition à l'histoire de la musique des Grecs; elles intéressent également les amateurs de l'antiquité et les musiciens, et jettent plus de clarté sur cette matière que tous les travaux des nombreux écrivains qui l'ont traitée jusqu'à ce jour.

Le récit suivant, le commentaire et les notes historiques qui y sont jointes, sont donnés par M. Murhard de Berlin, dont le neveu, M. Krautmann, a eu le bonheur de découvrir ces antiquités remarquables.

M. Frederick Krautmann quittait l'université de Heidelberg au moment où l'état de la Grèce commençait à fixer l'attention générale. Jeune et entreprenant, il fut bientôt résolu à aller y défendre la cause de la liberté; il quitta son pays, et combattit sous l'étendard de Colocotroni. Les événemens le conduisirent à Gerema (l'ancienne Corinthe), et souvent il eut occasion de faire de courtes excursions autour de la ville. Inspiré par l'idée qu'il se trouvait sur une terre classique, il dirigea son attention sur les nombreuses antiquités que l'on trouve à Corinthe et dans ses environs, dans le but de rassembler des inscriptions qui pussent éclaircir l'histoire de cette partie de la Grèce.

Un soir, suivi par un fidèle serviteur grec, il se promenait dans un petit bois d'oliviers, au sud-est de l'Acropolis. Ayant prolongé sa promenade plus qu'il n'avait l'habitude de le faire, il se sentit fatigué, et se jeta sur un banc pour se reposer. Lui et son domestique étaient sans armes; et comme la distance à laquelle ils se trouvaient de la ville pouvait les exposer à quelque attaque imprévue, il lui donna ordre d'arracher un jeune olivier pour se procurer au moins un moyen de défense. Le domestique s'efforçait vainement d'obéir à son maître; voulant cependant y parvenir, il se mit à gratter la terre avec ses mains pour débarrasser les racines de l'olivier. M. Krautmann qui n'avait pas observé ce que faisait son domestique, fut soudainement frappé de cette exclamation : *Maître, ici il y a un pot de métal dans la terre.* M. Krautmann, s'élança vers lui, l'aida à arracher l'arbre, et dans la cavité formée par la disparution des racines, il découvrit un vase de métal enfoncé dans la terre. Bientôt, par leurs efforts réunis, ce vase fut enlevé et dépouillé de la terre qui s'y était attachée.

C'était une amphore de métal d'environ deux pieds de haut sur un de large, hermétiquement fermée. Aucunes paroles ne pourraient exprimer le ravissement de notre jeune antiquaire; favorisé par l'obscurité de la nuit, et avec l'aide de son domestique, il porta son trésor en lieu de sûreté. Le mouvement qu'il donnait au vase en marchant lui faisait entendre qu'il renfermait quelque chose. Dès qu'il fut arrivé dans son appartement, M. Krautmann se hâta d'examiner son amphore. L'extérieur n'offrait rien de remarquable, si ce n'est une couche profonde de vert-de-gris (ou plutôt de patine) qui attestait son antiquité. Tous ses efforts pour l'ouvrir restèrent sans effet, et M. Krautmann eut le chagrin d'être obligé de se mettre au lit sans avoir pu satisfaire sa curiosité.

Dès le matin, son premier soin fut de se procurer les outils nécessaires; il se mit alors à l'ouvrage avec la plus grande précaution, et pour endommager le vase le moins possible, il se détermina à scier le couvercle. Cela fait, il aperçut au fond deux tablettes détachées; sa curiosité redoubla, et il n'hésita pas à sacrifier le corps de l'amphore pour se mettre en possession de son précieux contenu. Après beaucoup de temps et de peine, il réussit enfin à la partager en deux. Chacun des côtés avait un pouce d'épaisseur, d'où l'on peut juger que la tâche ne fut pas aisée. Par quels moyens ces tablettes furent-elles originairement déposées dans le vase, et

comment fut-il hermétiquement fermé sans les endommager? Ce sont des questions que je laisse à décider aux connaisseurs. M. Krautmann découvrit avec une joie inexprimable que les tablettes contenaient des inscriptions grecques qui étaient gravées sur le métal. Il se mit sur-le-champ à les déchiffrer, et sur la tablette désignée par un alpha, il trouva le titre suivant :

Lasus d'Hermione, fils d'Eupolis[1], *transmet à la postérité* (le récit de) *la fête musicale d'Éphyre.*

Peu de temps après, M. Krautmann retourna dans son pays; il y rapporta soigneusement son précieux trésor, et le déposa dans les mains de son oncle, M. Murhard.

Les deux tablettes sont formées d'un métal inconnu, d'une couleur qui tient le milieu entre le vert et le jaune doré. Corinthe ayant été appelée Éphyre, ce qui sera prouvé par les tablettes elles-mêmes, je puis hasarder l'opinion, dit M. Murhard, qu'elles sont formées du métal connu sous le nom de corinthien, dont il sera possible maintenant de faire une analyse chimique. Florus et Pline paraissent en avoir donné une description exacte en le désignant comme un mélange d'or, d'argent et de cuivre. Telle est en effet son apparence, et non pas celle du bronze; d'où il résulte que le savant minéralogiste Reil s'est trompé dans ses conjectures sur ce sujet. Chacune de ces tablettes a un pied et demi de hauteur, huit pouces de largeur et un quart de pouce d'épaisseur. Les caractères vont de droite à gauche, et prennent une direction oblique. Dans quelques places, le vert-de-gris a mangé quelques lettres; cependant, à l'exception de deux endroits seulement, il a été facile de remplir les lacunes, et celles qui existent ne paraissent pas d'une grande importance.

(1) Les auteurs varient sur le nom du père de Lasus d'Hermione: on l'a appelé *Charmantide*, *Symbrinus*, *Sisymbrinus*, etc., mais aucun écrivain de l'antiquité ne lui donne le nom d'Eupolis. Diogène Laerce, d'après Aristoxène, le nomme *Chabrinus;* Suidas et le scholiaste d'Aristophane écrivent *Charbinus*. Ces deux derniers auteurs, et l'anonyme auquel on doit le catalogue des olympioniques, s'accordent à placer Lasus dans la cinquante-huitième olympiade, c'est-à-dire près de deux cents plus tard qu'il n'aurait vécu réellement, d'après le monument publié par M. Murhard. Que devient d'ailleurs le témoignage d'Hérodote qui dit (lib. 7, sect. 6) que ce musicien fit chasser d'Athènes, par Hipparque, fils de Pisistrate, le poète Oomacrite? Y a-t-il eu deux Lasus d'Hermione, l'un fils d'Eupolis, et qui vécût de la quatrième olympiade à la seizième, et l'autre, fils de Chabrinus, qui fleurit dans la cinquante-huitième olympiade? Mais les inventions qu'on lui attribue sont précisément les mêmes que lui-même se donne dans la première tablette. (*Note du rédacteur.*)

Je vais maintenant donner une fidèle traduction de la première tablette, en y joignant des observations dans les endroits qui nécessiteront quelques éclaircissemens. Après les premières lignes que nous avons citées, la première tablette commence comme il suit :

« Dans la troisième année de la quatrième olym-
« piade, sous le règne du roi Télestes l'Héraclide[2],
« il y eut à Éphyre une réunion de beaucoup
« d'hommes et de jeunes filles habiles dans le chant.
« Il s'y trouvait aussi des acteurs, des joueurs de
« flûte et de cythare; car le peuple et le roi étaient
« pleins de joie, et aimaient passionnément le bel
« art du chant. »

Ce commencement détruit le résultat des recherches historiques qui ont coûté tant d'années de travail; car, en supposant que Troie ait été détruite 1184 ans avant J.-C., et que Télestes ait régné 500 ans plus tard dans le Péloponèse, il s'ensuivrait que Gatterer et d'autres écrivains modernes, particulièrement Raumer, ont eu tort de fixer la première Olympiade 776 ans avant J.-C., et que le P. Petau avait parfaitement raison en la plaçant en 777.

« Se trouvaient aussi présens à Éphyre Pherekydes
« de Patras, le batteur de mesure (ΡΥΘΜΑΓΟΣ)
« et Damon de Cyrène qui instruisait les écoliers. »

Le mot traduit ici par *batteur de mesure* signifie, comme on le verra par la suite, *le chef des chœurs*. Damon de Cyrène étant mentionné ici comme contemporain de Télestes, montre la fausseté de l'opinion reçue jusqu'ici, qu'il vivait du temps de Socrate, 422 ans avant J.-C., car il aurait été âgé de plus de 200 ans quand ce philosophe vivait. Combien nos recherches pour découvrir la vérité se trouvent souvent vaines et pénibles[3]!

« Or, Damon donnait des instructions dans la

(2) Télestes, roi de Corinthe, dont il est ici question, fut le neuvième roi de la famille des Héraclides, et conséquemment vécut beaucoup plus tard que dans la quatrième olympiade, à moins que toute la chronologie ne soit fausse.

(*Note du rédacteur.*)

(3) Aucun auteur de l'antiquité n'a dit que Damon fut de Cyrène; Plutarque assure qu'il était Athénien. M. Murhard a senti la difficulté chronologique qui s'élève ici; cependant Plutarque, Diogène Laerce et Suidas, d'accord avec un dialogue de Platon, ne laissent presque pas de doute que Damon fût l'un des maîtres de Périclès et de Socrate; or Platon était presque son contemporain. Faut-il encore avoir recours à la supposition de deux musiciens du nom de Damon?

(*Note du rédacteur.*)

« musique hypocritique. Pyrène, fille de Teresias, « habile dans le chant et admirée dans toutes les « Hellas et le Péloponèse, était aussi à Éphyre. « Quand les Chorages avaient parlé, elle chantait « dans les modes hypolydien et hypomixolydien. « Or, Pherekydes avait perfectionné l'épigone et « avait inventé les neuvième et dixième notes; et la « neuvième fut appelée Antinete, et la dixième eut « le nom d'Antihypate (*Und der neunte Ton wird « Antinete, der Zehnte Antihypate genannt*). »

Pour la première fois, nous trouvons une notice d'une chanteuse qui vivait 700 ans avant J.-C. J'avais cru jusqu'ici que je connaissais les modes hypolydien et hypomixolydien, mais je reconnais maintenant que je suis tout-à-fait ignorant en cette matière; car il est dit plus loin, dans le texte, que, Pyrène, fille de Teresias, chanta l'hypopotamon, qui n'avait jamais été entendu auparavant. Or, suivant l'opinion des modernes, l'hyperboléon des anciens fut notre *la* du milieu de la portée (à la clef de *sol*); si cela est fondé, la note la plus haute chantée par Pyrène aurait été le *mi* (entre la troisième et la quatrième ligne), et dans ce cas, il n'est pas aisé de comprendre comment cette note aurait excité l'admiration de toute la Grèce, puisqu'elle est exactement contenue dans les limites de la voix de femme (soprano), et que plusieurs de nos cantatrices s'élèvent à une octave au-dessus. D'après cela, il est plus probable que l'hyperboléon des anciens fut le *si* bémol ou l'*ut* en haut; dans ce cas, ce serait le *fa* ou *sol* aigu qui auraient causé tant d'étonnement, et cela est plus vraisemblable. D'ailleurs, l'hyperboléon n'existe point dans les modes hypolydien et hypomixolydien, et cependant Pyrène chanta dans ces modes, conséquemment cinq notes plus haut que l'hyperboléon. L'épigone, suivant sa véritable étymologie, signifie un instrument à corde qui se plaçait dessus ou entre les genoux. Plus loin, nous verrons qu'il ressemblait à notre violon. — Dieu sait ce qu'il faut entendre ici par *la neuvième et la dixième notes* [1].

« Enfin, se trouvait aussi à Ephyre Lasus, fils « d'Eupolis, le même qui fut appelé *Hermionien* par « le roi Télestes. Or, Lasus avait écrit beaucoup « d'ouvrages sur la musique (ΜΟΥΣΙΚΑ), laquelle « est un composé de poésie, d'éloquence, de sculp- « ture, de peinture, de danse, et de l'art du chant, « aussi bien que de celui de jouer de la flûte et des « instrumens à cordes. Mais ce dernier art fut appelé « par distinction, *musique*. Lasus avait aussi écrit « la vie de beaucoup de grands chanteurs, et de « joueurs de cythare. Kypsiles était le plus grand « joueur de cythare de ce temps. »

Nous trouvons ici que Lasus fait quelque mention de lui-même, sur qui rien jusqu'à présent n'était connu, si ce n'est qu'il fleurissait 600 ans avant J.-C., et qu'il avait écrit quelques œuvres théoriques sur la musique. Des erreurs de chronologie sont sensibles dans ce passage; mais ce qui est d'une haute importance, c'est la conviction que du temps de Lasus l'idée combinée de tous les arts était comprise sous le nom de *musique*, et que les Grecs, qui n'avaient pas de mot propre pour désigner cet art, se servaient du mot générique pour indiquer la musique en particulier. Nous voyons aussi que Lasus était le Plutarque musical des Grecs: quel dommage pour l'art que ses ouvrages n'aient point été conservés jusqu'à nous! Il est aussi très intéressant de savoir que Kypsiles fut le plus célèbre joueur de cythare de son temps; mais ce qui est surtout remarquable pour les philologues, c'est d'acquérir la preuve par l'ancien nom de Corinthe (Éphyre), et par d'autres passages encore de ces tablettes, que les lettres Z, H, Ψ, étaient déjà connues du temps de Lasus, et qu'ainsi les écrivains qui ont maintenu que Simonides de Céos (qui vivait beaucoup plus tard, savoir, 467 ans avant J.-C.) fut le premier inventeur de ces lettres, étaient dans une erreur complète.

« Mais Télestes, parce que beaucoup de chan- « teurs et de joueurs de cythare, de danseurs et « d'acteurs étaient présens, et pour donner de « l'éclat à son règne, ordonna à Pherekydes de « préparer une grande fête en l'honneur de la « musique (ΜΟΥΣΙΚΑ). Or, Pherekydes obéit; des « messagers furent envoyés dans les Hellas et dans « le Péloponèse, pour inviter tous les artistes re- « nommés, les arbitres et beaucoup de personnes « de toutes les contrées, à se rendre à Ephyre. Par « suite de l'invitation du roi, tous ceux qui aiment « les concours de musique (ΑΓΩΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ), « prirent part à la fête. »

(*La suite au prochain numéro.*)

(1) Il y aurait ici une multitude d'observations à faire sur le texte et sur les erreurs échappées à M. Murhard dans son Commentaire; mais elles dépasseraient les bornes d'un article de journal. Je me bornerai à faire remarquer que l'*épigone*, sorte de harpe à cordes obliques, ne fut mise en usage en Grèce que plusieurs siècles après l'époque décrite par Lasus, s'il faut en croire la plupart des écrivains, et particulièrement Athénée (lib. IV et XIV.)

(*Note du rédacteur.*)

CORRESPONDANCE.

A M. Féris, directeur de *la Revue musicale.*

Monsieur,

Je viens reprendre ma correspondance interrompue depuis quelques semaines. Je tâcherai que mes lettres ne soulèvent plus de discussions pareilles à celle que j'ai eu à soutenir avec un maître en réputation. Dans les questions difficiles je saurai me tenir sur la réserve, plus convaincu que jamais que *toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire*; et faisant taire tout amour-propre d'auteur, je laisserai pour le moment sans réponse la dernière lettre de M. de Garaudé. Je dis pour le moment, car je serai peut-être obligé d'être quelquefois en dissentiment avec mon correspondant, mais de cela je lui témoigne d'avance un regret bien sincère; je veux bien ne pas répliquer, mais non faire le sacrifice de ma conviction : il est un point cependant qui mérite une explication, elle sera courte. *Ma méthode*, a dit M. de G., *gravée à la fin de* 1825, *a paru, je crois, avant celle de Garcia, dont je ne connaissais pas une ligne.*

Je trouve à la page 764 du Journal de l'imprimerie et de la librairie, sous la date du 4 déc. 1824, l'indication suivante: *Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire, etc., chez Ph. Petit,* etc. C'est bien là ce que M. de Garaudé appelle la méthode de Garcia. D'une autre part j'ouvre la *méthode complète dédiée à Cl. Coreldi*, et je lis à la page 13 bis de l'avis préliminaire : *j'ai l'amertume de lire dans la Gazette officielle de Milan, du* 8 *fevr.* 1826!.. Ah! M. de G., méfiez-vous des bibliographes. — Mais en voila assez sur cette trop longue discussion.

Pour dire, même d'une manière succincte, ce qu'était le chant dans les anciennes écoles d'Italie, c'est un gros livre qu'il faudrait faire et non quelques colonnes de journal; aussi n'ai-je pas la prétention de montrer dans ces lettres quels furent la naissance, les progrès et la décadence de cet art, de rechercher par quels points se ressemblait la méthode des grands maîtres, et quelles différences le génie de chacun y avait apportées; je dois me borner à quelques notions générales sur l'enseignement.

Il en est de l'art du chant comme de la médecine. Les choses les plus difficiles sont précisément celles que tout le monde prétend savoir. Il n'y a pas de bonne femme qui ne possède un remède pour chaque maladie, de même qu'il n'est pas de croque-note si ignorant qui au besoin ne se dise professeur de chant. Un maître de hautbois ou de cor se moquerait de vous, si vous lui demandiez des leçons de violon ou de clarinette; mais frappez à la porte du premier artiste venu, pourvu qu'il sache retrouver quelques accords sur le clavier d'un piano, il n'aura garde de vous répondre : *je ne sais pas.* Pour les professeurs, le chant est une chose qui leur vient de science infuse; il n'y a que les amateurs qui soient dans l'obligation de l'apprendre. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'un pareil état de choses subsiste avec toutes ses fâcheuses conséquences. *Mancini* s'en plaignait de son temps : « C'est une véritable profanation de l'art, écrivait cet habile artiste, qu'un simple et méchant joueur d'épinette ou de violon s'arroge le titre de maître de chant, sans en connaître les premiers élémens. Ces maîtres font crier leurs écoliers à pleine gorge, gâtent les plus belles voix, ne sachant pas la manière de les produire et de les étendre : on entend des inégalités de registre, des détonations; des voix venant de la gorge, du nez; des voix sourdes, parce que ces maîtres exigent que l'écolier exécute avec la voix ce qu'ils font sur leur instrument, soit clavecin, violon ou violoncelle. » J'ai eu occasion, moi-même, d'entendre dire à un professeur, assez en réputation et qui ne manque pas de talent : « Un avantage très grand que j'ai sur les autres maîtres, c'est que je n'ai jamais su chanter, ce qui fait que je suis dans la meilleure position possible pour enseigner, étant parfaitement désintéressé entre les diverses méthodes des chanteurs en réputation. »

L'art du chant n'est pourtant pas chose si aisée. L'histoire de la musique ne cite qu'un seul grand chanteur, Garat, dont les études n'ont pas été longues et pénibles. Dans les choses d'exécution rien ne saurait remplacer le travail. Le gosier est comme les doigts, dont on ne peut bien se rendre maître qu'après les avoir beaucoup exercés. Tout ce qui est de mécanisme ne peut être enseigné que par des praticiens; il y a certainement quelques exceptions, mais elles sont si rares qu'elles confirment encore ce que j'avance. Presque tous les grands maîtres furent de grands chanteurs; au reste ceci est d'une vérité banale dans l'enseignement des instrumens, et la voix n'est que le plus beau et le plus difficile de tous.

Les Italiens ont un proverbe fort juste, qui dit : pour chanter il faut cent choses, et la voix doit être comptée pour quatre-vingt dix-neuf; quelques personnes ont conclu de là qu'il suffisait d'avoir une belle voix, mais jamais leurs noms ne furent inscrits dans les fastes musicaux. Les maîtres italiens entendaient par ces quatre-vingt-dix-neuf choses l'étude longue et constante à laquelle il faut soumettre la voix, et c'est ce que Ginguené appelle si heureusement le *corps de l'art.* « La véritable richesse du chant, dit un écrivain (Encyclopédie au mot *Chant*), est la justesse et la rondeur des sons, l'é-

tendue naturelle ou artificielle de la voix, l'art de la renforcer et de l'adoucir à volonté; celui de la faire sortir pure, large, pleine et dégagée de toute influence gutturale et nasale; celui de ménager l'haleine, de la prolonger au-delà de sa durée ordinaire, et de la reprendre imperceptiblement; celui de lier les sons entre eux, de les enfler et de les diminuer par degrés insensibles; celui de passer avec adresse de la voix de poitrine à celle de tête, et réciproquement, et de travailler tellement les plus hauts sons de la première et les plus bas de la seconde, qu'en se succédant ils paraissent de la même force et du même volume : c'est ensuite une belle articulation, une prononciation nette et distincte; c'est enfin une sorte de déclamation chantante dont la source est dans l'ame, et qui donne à la musique expressive, de quelque caractère qu'elle soit, le genre d'expressions qui lui convient. »

Les maîtres modernes reconnaissent bien aussi que c'est là le bon et véritable chant, mais la route qu'ils font suivre à l'élève, et qui consiste presque dès le début à faire dire des vocalises ou des airs n'est guère propre à leur faire atteindre ce but. C'est ici le cas de citer pour la centième fois l'anecdote sur Caffarelli et Porpora, regardée comme une fable par les uns, comme une simple singularité par d'autres, et qui, dans le fait, n'est pour ainsi dire qu'un resumé de la marche suivie dans l'enseignement du chant par les grands maîtres d'Italie. Je la transcris, monsieur, telle que vous l'avez rapportée dans votre excellent ouvrage : *La Musique mise à la portée de tout le monde*, chap. XV, p. 241 :

« Porpora, l'un des plus illustres maîtres de l'Italie, prend en amitié un jeune *castrato* son élève. Il lui demande s'il se sent le courage de suivre constamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuse qu'elle puisse lui paraître. Sur sa réponse affirmative, il note sur une feuille de papier réglé les gammes diatoniques et chromatiques, ascendantes et descendantes, les sauts de tierce, de quarte, de quinte, etc., pour apprendre à franchir les intervalles et à porter le son; des *trilles*, des *groupes*, des appogiatures, et des traits de vocalisations de différentes espèces. »

« Cette feuille occupe seule pendant un an le maître et l'écolier; l'année suivante y est encore consacrée. A la troisième, on ne parle pas de la changer : l'élève commence à murmurer; mais le maître lui rappelle la promesse. La quatrième année s'écoule, la cinquième la suit, et toujours l'éternelle feuille. A la sixième on ne la quitte point encore, mais on y joint des leçons d'articulation, de prononciation et enfin de déclamation; à la fin de cette année l'élève, qui ne croyait encore en être qu'aux élémens, fut bien surpris quand le maître lui dit : « Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre; tu es le premier chanteur de l'Italie et du monde. » Il disait vrai, car ce chanteur était Caffarelli. »

J'avoue que je ne comprends pas les artistes s'intitulant *chanteurs* ou *maîtres de chant*, et qui n'ont vu dans cette anecdote que la *feuille* de papier réglé et n'ont pu se rendre compte d'immensité de choses qu'on pouvait indiquer avec quelques lignes de musique. Certes je n'exagère pas en affirmant qu'il serait facile de remplir deux fois les huit pages de votre journal avec la simple explication des mille et mille études différentes qu'un chanteur peut faire sur une simple gamme diatonique. Je tâcherai dans une prochaine lettre, l'espace m'en empêchant aujourd'hui, d'indiquer comment on doit entendre cette simple *feuille* et comment il est possible de mettre tout un cours de chant de six années en quatre pages.

Mais avant d'aller plus loin, je dois consigner ici une observation qui s'applique à tout ce que j'ai dit, comme à tout ce que je dirai, afin qu'il ne reste plus d'ambiguité dans le sens de mes paroles lorsqu'il m'arriverait d'écrire encore ces mots *art du chant*.

Je crois qu'il est assez généralement convenu aujourd'hui que la musique est une langue *sui generis*, et non point une espèce d'accentuation ajoutée au discours. Je ne veux pas faire un axiôme avec mes propres opinions; ainsi, en cas de contradiction, je garde mon explication comme mienne, n'en voulant charger la conscience de personne. En admettant donc que la musique soit une langue, le chant me semble la parole de cette langue, ou, si vous l'aimez mieux, le moyen mécanique d'en exprimer le sens; et comme dans toutes les langues du monde l'art de la diction, ou accentuation, ou déclamation, appelez cela comme vous voudrez, est tout-à-fait distinct de la langue elle-même, pareillement le chant, quoique la partie essentielle et peut-être la plus importante de la musique, n'en est pas moins une chose tout-à-fait distincte et séparée, qui même en suppose la connaissance préliminaire. Je demande bien pardon de ces banales explications aux personnes qui savent parfaitement que solfier et chanter sont deux choses différentes; mais il y a tant de gens qui apprennent à solfier croyant apprendre à chanter, que je n'ai pu passer cela sous silence.

Le chant est un art à part qui a ses principes fixes, ses exceptions, ses règles variables comme tous les arts; son but unique n'étant que d'exprimer la musique, il est tout simple qu'il en suive toutes les révolu-

tions. Comme la poésie, comme la sculpture et la peinture, il se compose de deux choses bien distinctes : la première et la plus élevée, le génie : c'est la nature qui la donne; l'étude procure la seconde, et sans celle-ci le génie ne saurait parvenir à toute sa hauteur. Le menuisier de Nevers serait devenu sans doute un de nos plus grands poètes, si l'éducation première ne lui eût manqué; Garat, si le hasard avait voulu que Porpora fût son maître, se serait peut-être placé au niveau des Ferri, des Farinelli, des Caffarelli, des Marchesi, ou des Crescentini; qui sait même s'il ne les eût pas dépassés. Ce serait folie de penser que je demande aux maîtres de communiquer le génie, qu'eux-mêmes ne possèdent pas toujours; il est bien entendu que quand je parle de l'*art du chant*, c'est seulement de cette partie de l'art qui peut s'apprendre; je crois devoir y attacher une plus haute importance qu'on ne le fait généralement. Avec une bonne école et des facultés ordinaires, je crois qu'on peut être un *bon chanteur :* on ne saurait être un *grand* chanteur avec du génie seulement.

P. R.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LE PHILTRE,

Opéra en deux actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.

(20 juin.)

La première représentation du *Philtre*, qui avait été retardée par une indisposition de Mme Damoreau, a été enfin donnée lundi dernier, et l'ouvrage nouveau a obtenu le plus brillant succès. C'est une composition légère, agréable, qui a le mérite assez rare de faire rire à l'Opéra, et qui tiendra long-temps sa place au répertoire de ce théâtre pour y former de jolis spectacles avec les grands ballets. Les anciens amateurs, gens à traditions pures, lui reprochent de déroger à la dignité de notre première scène lyrique; mais on sait qu'il ne faut pas attacher beaucoup d'importance à ce genre de critique, qui n'a d'autre fondement que le désappointement de vieilles habitudes troublées. Il n'est, quoi qu'on en dise, point mal qu'on rie à l'Opéra, et les sabots y peuvent figurer aussi bien que le cothurne; il faut seulement que le directeur sache borner le nombre d'ouvrages du genre du *Philtre*, et n'oublie pas qu'en général de grands moyens sont destinés à produire de grandes choses. La variété est une condition de succès à l'Opéra comme à tout autre théâtre : l'administration ne doit pas la négliger. Venons à l'analyse de l'opéra.

Guillaume, jeune paysan bien sot et bien crédule, est fort amoureux de Térézine, fermière pleine de finesse et de coquetterie, qui aime assez qu'on la courtise, mais qui ne promet point de répondre à l'amour qu'on a pour elle. Térézine est riche; Guillaume, simple valet de ferme, ne possède que trois pièces d'or, *seul héritage de son pere.* Désespéré de ne pouvoir toucher le cœur de sa belle, ce pauvre Guillaume a recours à un charlatan pour en obtenir un *Philtre* qui le fasse aimer. On pense bien que l'homme aux spécifiques ne manque pas de celui-ci, et que la vue des trois pièces d'or le décide à mettre notre amoureux en possession de ce trésor. Sa vertu est infaillible, et dès le lendemain Guillaume doit en voir les effets : le charlatan a le projet de s'éloigner le jour même. Certain d'être aimé dans vingt-quatre heures, Guillaume, après avoir bu le flacon qui ne contient que du vin de Lachryma Christi, cesse de se désespérer, et prenant confiance en lui-même, affecte un air d'indifférence auprès de sa maîtresse. Piquée de ce changement, celle-ci se promet de s'en venger et feint d'accorder sa main à *Joli-Cœur*, sergent recruteur plein de suffisance et beau-fils de régiment. Le valet de ferme s'inquiète d'abord fort peu de ce mariage projeté, parce qu'il ne doute point de la puissance de son *philtre;* mais cette liqueur précieuse ne doit avoir d'effet que le lendemain, et le sergent devient si pressant que la noce est fixée au soir même. Pour le coup, la confiance de Guillaume s'évanouit; une seule chose pourrait le sauver, ce serait un *philtre* plus actif et qui opérât à l'instant; mais il n'a plus d'argent, et l'argent seul peut attendrir le docteur *Fontanarosa.* Tandis qu'il se désespère, son rival vient le tirer d'embarras en lui offrant un engagement qui le rendra possesseur de vingt écus; il n'hésite pas à le signer, et possesseur de la somme qui lui était nécessaire, il court chez le charlatan.

Pendant qu'il se livre tout entier aux soins de son amour, un changement considérable s'est opéré dans sa fortune, car un oncle fort riche qu'il avait à la ville vient de mourir, et lui a laissé son héritage. La nouvelle s'en répand bientôt dans le pays, et toutes les jeunes filles du village s'empressent de faire des avances à Guillaume. Lui, qui vient enfin de prendre le breuvage qui doit le faire aimer de toutes les belles, ne doute pas que déjà sa vertu magique ne soit la cause d'un tel changement. Térézine est instruite aussi de l'heureux événement; celui qu'elle dédaignait autrefois devient un parti très sortable; elle ne résiste plus à

l'amour qu'il a pour elle, et se décide à combler tous ses vœux. Le charlatan ne quitte le village que comblé des bénédictions de Guillaume, dont la foi robuste dans les secrets empyriques vient encore de s'augmenter.

Le fond de cet opéra est fort léger, mais il y a beaucoup d'art dans la manière dont M. Scribe en a préparé les ressorts. Il fallait une grande expérience de la scène et beaucoup d'esprit pour tirer si bon parti d'un sujet qui semblait ne devoir fournir qu'une scène ou deux.

Il y a aussi de l'habileté dans la manière dont la musique a été adaptée aux paroles par M. Auber. Dans presque tous les morceaux, il y a de jolies phrases qui sont bien amenées, et qui indiquent une grande habitude des effets de la scène. Le ton général de l'ouvrage a du naturel et de la franchise; le luxe de l'instrumentation, luxe nécessaire aujourd'hui, ne s'éloigne pas trop de la simplicité du sujet; enfin, on ne peut nier que si le Philtre n'est pas le produit d'une inspiration forte et passionnée, cette partition est du moins le fruit d'un talent fort distingué. Parmi les morceaux qui ont été accueillis avec le plus de faveur, on remarque l'air chanté par Dabadie: *Je suis sergent*, la scène du charlatan, où l'art des dispositions est poussé fort loin, et où il y a une péroraison charmante, un duo chanté par Mlle Dorus et Adolphe Nourrit; la deuxième partie du finale du premier acte, et surtout un morceau d'ensemble du second, où les jeunes filles entourent Guillaume et veulent toutes le faire danser avec elles. En résumé, la partition du *Philtre* me paraît l'emporter sur celle du *Dieu et la Bayadère*, soit sous le rapport de la convenance à l'égard du sujet, soit sous celui de la proportion des morceaux et de leur effet.

L'exécution soignée du nouvel opéra a beaucoup contribué à son brillant succès. Nourrit est aussi bon acteur que chanteur distingué dans le rôle de Guillaume: il en a saisi à merveille l'esprit de bêtise. Dans la scène où il s'enivre en croyant boire son philtre amoureux, il est excellent. Levasseur est aussi fort bien placé dans le personnage du charlatan. Non-seulement il y fait briller sa belle voix et ses rares qualités de chanteur, mais il y produit de l'effet sous le rapport dramatique. Sa prononciation parfaite fait bien ressortir les mots plaisans que le poète a mis dans sa bouche; enfin, sans se laisser aller à la charge ignoble, il donne du mordant à sa carricature. Dabadie est convenable dans le sergent Joli-Cœur. Je voudrais cependant qu'il y mît un peu plus de verve, surtout au premier acte.

Il y avait quelque danger pour Mlle Dorus à paraître dans un rôle où Mme Damoreau était annoncée; elle en a triomphé fort heureusement. Jusqu'ici cette jeune cantatrice s'était fait remarquer par les qualités de son chant plutôt que par celles de son jeu; dans *le Philtre*, elle ne manque ni de finesse ni d'intelligence de la scène. Sa prononciation s'améliore, sa voix gagne du timbre, et son goût se perfectionne chaque jour. Je dois cependant l'avertir que deux ou trois notes sont quelquefois données par elle avec négligence, et qu'elles restent un peu au-dessous du ton: ces notes sont *mi*, *fa dièze* et *sol* en haut; le *la* et le *si* sont en général plus purs et plus justes. Je l'engage à ne point négliger cet avis et à travailler sérieusement ces notes.

La mise en scène du *Philtre* est fort soignée; on y trouve du mouvement, de l'effet et de la vérité. Les décorations de M. Ciceri sont jolies; il y a au deuxième acte un fond qui représente une église de village et un bout de campagne: l'effet en est très heureux. L'éclairage de M. Locatelli ajoute encore au mérite de la peinture. Il me semble qu'il suffit de laisser les premiers plans dans l'ombre pour que le fond soit aussi lumineux qu'on le désire, et qu'il est inutile de plonger la salle dans l'obscurité pour arriver à ce résultat. C'est une observation que je soumets à M. Locatelli.

Les trois premières représentations du *Philtre* ont attiré beaucoup de monde à l'Opéra: il est vraisemblable que celle de lundi sera aussi fort brillante, car Mme Damoreau y doit reprendre le rôle que son indisposition lui a fait abandonner à Mlle Dorus. Le public, qui aime fort à faire des comparaisons, voudra juger ici du mérite relatif des deux cantatrices, dans un ouvrage nouveau.

— Les représentations du Théâtre Allemand touchent à leur fin: la dernière sera donnée jeudi prochain, 30 de ce mois. Mardi dernier, le premier acte de *Don Juan* et le deuxième de *Fidelio* ont été joués au bénéfice de Haitzinger: il y avait moins de monde à cette représentation qu'on aurait dû l'espérer d'après la composition du spectacle et le mérite du bénéficiaire. A l'exception du premier duo chanté par Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient, de la grande scène de cette cantatrice et du finale, l'exécution n'a pas été fort bonne; l'orchestre a fait preuve pendant presque toute la représentation d'une négligence impardonnable. *Fidelio* a été rendu avec plus de soin; Mme Schrœder-Devrient y a été admirable.

Il paraît que la nouvelle répétée par plusieurs journalistes de l'engagement de cette grande actrice au théâtre de l'Opéra était prématurée: cet engagement n'est point encore signé.

FÉTIS.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 22

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 6 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 2 JUILLET 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Découvertes d'anciennes tablettes grecques relatives à la musique, dont la date remonte à 709 ans avant l'ère chrétienne, par M. le professeur J.-G. MURDARD, de Berlin.

SUITE[1].

« Or, bientôt vinrent Terpandre d'Antissa[2], Ibykos de Rhegium, Kypsiles de Mitra, et Thamyras « de Thrace. Ils arrivèrent à Ephyre pour assister à « la fête. Terpandre était l'inventeur du Barbiton[3] « et des nouveaux signes de notation; Ibykos, celui « de la Sambuque[4], et Thamyras du mode Dryo- « pien. »

Ici, nos idées chronologiques sont encore renversées; car, Ibykos de Rhegium a été considéré jusqu'ici comme ayant vécu environ 550 ans avant J.-C., et Thamyras, ou, comme le nomme le savant Herrman, Thamyris, est mentionné par Homère. Ces documens authentiques ne peuvent-ils pas donner plus de force à l'opinion nouvellement émise qu'Homère n'a jamais existé, et que les ouvrages qui lui sont attribués ont été composés beaucoup plus tard, ou du moins, en admettant l'existence d'Homère, ne peut-on pas supposer qu'il a écrit ses poèmes seulement dans le septième siècle avant J.-C.? de plus, si Terpandre fut l'inventeur de la notation, ce ne fut donc pas Pythagore[5]? Le mode Dryopien, est le même que le mode Dorien, car Doris était anciennement appelé Dryopis.

« Quand ils furent tous rassemblés, la ville ne put « contenir cette multitude, car il y avait là des gens « de toutes les contrées. Or, Télestes ordonna au « peuple de se répandre dans les montagnes : il « obéit gaîment, car le roi était hospitalier et ac- « cueillait le peuple. Un grand nombre sacrifièrent « dans les montagnes au Dieu qui guide les cour- « siers; ensuite les jeux Isthmiens furent répétés « cette année : ΤΟΥΤΟ. ΓΑΡ. ΕΛΑΗΣΠΟΝΤΟΥ. « .... ΑΚΟΥΕΣΘΑΙ. ΟΝΟΜΑ.

Le peuple alla dans les montagnes : Par ces montagnes on doit probablement comprendre la suite de collines qui traverse l'Isthme entre la Morée et le continent. Car il est expressément dit que le peuple sacrifiait au dieu qui guide les coursiers (Neptune), et que les jeux Isth-

(1) Voyez la *Revue musicale*, an V, n° 21, p. 161.

(2) La chronique de Paros, d'accord avec Eusèbe et quelques autres auteurs anciens, place le triomphe de Terpandre aux jeux Carniens dans la troisième année de la 33e olympiade, c'est-à-dire, environ 640 ans avant J.-C. Cependant d'autres écrivains le font vivre dans des temps plus anciens et même antérieurement aux olympiades.

(*Note du rédacteur.*)

(3) Le *Barbiton*, sorte de harpe à cordes obliques, fut inventé par Anacréon (Athénée, lib. IV) et non par Terpandre qui vivait avant ce poète. Tous les auteurs de l'antiquité sont d'accord sur ce fait.

(*Note du rédacteur.*)

(4) Jubas, cité par Athénée (lib. IV) dit, dans le quatrième livre de son *Histoire des Théâtres*, que la *Sambuque* fut inventée par les Syriens, et cela est conforme à l'origine de tous ces instrumens qui appartenaient au genre de la harpe, et qui venaient évidemment de l'Orient. Cependant Néanthès de Cyzique (cité par le même auteur) prétend que l'invention de la sambuque appartient à Ibikos ou Ibicus de Rhegium : c'est évidemment une erreur. Au reste, Ibicus est postérieur de plus d'un siècle à l'époque où Terpandre vivait : comment accorder ce fait avec le texte de la tablette qui fait remonter celui-ci à plus de cent ans avant la 33e olympiade?

(*Note du rédacteur.*)

(5) Il y eut certainement une notation musicale grecque antérieure à celle que Pythagore a imaginée, mais ce ne fut point Terpandre qui en fut l'inventeur; son origine appartient à des temps beaucoup plus anciens, comme l'a prouvé M. Perne. On peut consulter là-dessus le beau travail de ce savant dans la *Revue musicale*, tome 3, 4, 5, 6, 8 et 9. (*Note du rédacteur.*)

miens furent renouvelés. Maintenant il est bien connu que les jeux Isthmiens en l'honneur de Neptune prirent naissance dans ce lieu. Les mots grecs ci-dessus cités offrent une lacune que je suis hors d'état de remplir.

« Or, Télestes fit élever un amphithéâtre dans « une prairie près de la ville pour les amusemens « du soir. Il était fort spacieux et pouvait contenir « plusieurs milliers d'hommes. Les filles et les fem- « mes étaient assises sur le *Kathedras*.

« Lorsque Pherekydes eut arrangé toutes choses « comme cela lui avait été commandé, le peuple se « hâta de prendre place; la fête commença et dura « huit jours entiers. »

D'après ce passage, on ne peut continuer à soutenir que les femmes n'assistaient point aux spectacles des anciens; mais en même temps, il est évident qu'elles étaient séparées des hommes. Il paraît qu'une place nommée *Kathedras* leur était réservée; on peut même supposer que ce lieu n'était pas renfermé dans l'amphithéâtre, car il aurait dû être dans ce cas d'une étendue prodigieuse. Toutefois il est possible que les femmes des plus hautes classes y fussent seules admises.

« Bientôt la fête commença comme il suit : Le « premier jour les danseurs Hymettiens dansèrent, « et les prêtres chantèrent les nomes; car la fête « était religieuse. »

Ce peu de lignes fourniraient la matière d'un volume entier; et même un volume entier ne suffirait pas pour résoudre les doutes qu'elles firent naître. Qui pourrait expliquer ce qu'on a voulu dire par les *danseurs Hymettiens?* On connaît le miel du mont Hymette; on sait pourquoi il était ainsi nommé. Si les danseurs Hymettiens étaient des danseurs du mont Hymette, on peut alors remarquer, d'après de judicieuses observations, que les habitans des montagnes sont toujours les meilleurs danseurs. Mais n'est-il pas plus naturel de croire que les danses dont il est ici question étaient d'un genre religieux, puisqu'il est bien connu que Jupiter avait le surnom d'*Hymettien?* D'après cela on peut aisément supposer que les personnes attachées à ce rite religieux étaient appelées *Hymettiennes*.

Il est à remarquer dans ce passage du texte qu'il semble y être question d'une espèce d'introduction à la fête. *Les prêtres chantèrent les* νομοι : après beaucoup de recherches, je n'ai point hasardé de traduction de ce mot[1]. Il signifie évidemment certains chants religieux qui ne pouvaient être changés, ou qui appartenaient aux rites et ne pouvaient être omis : car νομος signifie loi. Selon Claude Ptolémée (lib. III, c. IV, § 11), le terme νομος était employé par les Grecs pour signifier un hymne à Apollon. Boèce, toutefois, pense que l'étymologie de ce mot vient de ce que dans les temps anciens, et avant l'invention de l'écriture, les lois étaient mises en musique et chantées par le peuple, afin qu'elles fussent imprimées dans sa mémoire avec plus de force; mais au temps de Télestes, cet usage ne pouvait plus exister, car l'art de l'écriture était bien connu. D'ailleurs, les prêtres dont il est question dans le texte ne peuvent avoir rien chanté qui fût relatif aux lois.

« Le jour suivant, les acteurs, les danseurs, et les « joueurs de flûte et de cythare représentèrent une « tragédie. Le sujet était celui de *Thésée*, suivant « l'ordre que Télestes l'Héraclide en avait donné. « On y voyait une grande magnificence dans les « costumes et *dans les images qui étaient rangées en « ce lieu*. Or, pour l'exécution des strophes, Damon « de Cyrène avait inventé de nouveaux modes à « l'usage des joueurs de flûte, et Kallias d'Ephyre « (en avait fait de même) à l'égard des antistrophes « pour les joueurs de cythare. La partie qui devait « être récitée par les chorages fut ensuite chantée « dans le mode Phrygien, après que les joueurs de « flûte et de cythare eurent fait d'abord entendre le « prélude; et ceci était une nouvelle invention de « Lasus, fils d'Eupolis[2]. Or, Pherekydes vivait dans « une grande inimitié avec Damon de Cyrène; car « l'un était envieux de l'autre, et tous deux étaient « célèbres. Pendant que les joueurs de flûtes accom- « pagnaient les strophes, Pherekydes flattait le peu- « ple, et le peuple siffla avec des petits sifflets. Alors « Damon de Cyrène s'éloigna et pleura. »

Ce passage aurait encore grand besoin d'eclaircisse-

(1) Le savant professeur aurait pu trouver dans les mémoires de Burette sur la musique des anciens, et dans une multitude d'autres ouvrages, l'explication fort claire de ce qu'il faut entendre par *Nomes*.

(*Note du rédacteur.*)

(2) Je reviens encore à Lasus d'Hermione. Hérodote, qui naquit dans la quatrième année de la 75e olymp. (484 ans av. J.-C.) dit que ce musicien fit chasser le poète Onomacrite d'Athènes par Hipparque, fils de Pisistrate : comment serait-il possible que cet historien se fût trompé sur un événement qui avait dû se passer moins de cinquante ans avant sa naissance, et qu'il se fût trompé de près de deux cents ans sur le temps où vécut Lasus? (*Voyez* Hérodote, lib. VII, sect. 6.)

(*Note du rédacteur.*)

mens. Lasus parle de la splendeur des images employées à cette représentation de la tragédie; mais il ne parle pas de décorations; ne peut-on pas en conclure que par images on entendait décorations? Combien il serait à désirer que notre savant Bœttinger fît des recherches sur ce point intéressant! Cet excellent archéologue a déjà éclairci cette matière dans son ouvrage intitulé : *Ideen zur Geschichte der alten Malerey* (idées pour l'histoire de la peinture ancienne); mais il n'a pas levé tous les doutes. Les lignes suivantes de ce passage nous font voir que les chœurs, dans les tragédies des anciens, chantaient les strophes sur une mélodie agréable, et ne se bornaient point à les réciter. On voit que ce fut une invention du temps de Télestes, et que ces chœurs étaient accompagnés par les instrumens. Un dernier passage de l'inscription prouve que les Grecs connaissaient l'harmonie, selon le sens que les modernes attachent à ce mot. Après que les instrumens eurent accompagné les chœurs, et ensuite joué une espèce d'intermède, les chefs de chœurs chantèrent dans le mode Phrygien. Selon Apulée[1] ce mode était employé de préférence pour les chants d'un caractère solennel. Ceci s'accorde avec mes documens, car les chorages, qui proclamaient les decrets du sort, ne pouvaient et ne devaient se servir que d'un mode de cette nature. Plus loin on lit que Pherekydes et Damon, tous deux jouissant d'une grande célébrité, entretenaient l'un contre l'autre beaucoup d'inimitié. Nous sommes forcés de reconnaître qu'il y a environ deux mille ans, le monde était exactement le même qu'aujourd'hui, et nous sommes tentés de nous écrier : *C'est tout comme chez nous!* La même jalousie parmi les artistes, la même envie, la même cabale, la même nationalité, les mêmes tours de passe-passe existaient pour obtenir la faveur populaire.

« Le troisième jour de la fête musicale d'Ephyre, on « représenta une tragédie, d'après la vieille manière. « Et quand les chorages eurent parlé, les chœurs « chantèrent dans le mode Hypomyxolidien; et les « chœurs consistaient en hommes, en jeunes gens, « en garçons et en filles. Mais Pyrène, la fille de « Tiresias, chanta l'Hypopotamon, lequel n'avait « jamais été entendu auparavant, car cette note est « cinq tons plus haut que l'Hyperboléon. Et tout le « peuple battit des mains, tant était grande la joie « qui régnait dans le cœur de tous les auditeurs. Or, « Télestes fit présenter à la divine chanteuse une « superbe parure de bijoux, comme un don. Car « rien de semblable n'avait été entendu jusqu'alors. »

J'ai déjà donné mon opinion sur les notes Hypomixolydien et Hypopotamon; il est vrai que Lasus remarque deux fois que l'Hypopotamon n'avait jamais été entendu auparavant; ce devait être un son d'une élévation extraordinaire. Il est établi d'après ce que nous venons de lire, que les chœurs consistaient en hommes, en jeunes gens, en garçons et en filles, et qu'ils chantaient. D'après cela, comment pourrait-on douter plus long-temps que les anciens du temps de Lasus étaient parfaitement familiarisés avec les variétés de la voix humaine, et qu'ils savaient combiner d'une manière harmonique la basse, le ténor, le contralto et le dessus? Il est plus que probable que les hommes chantaient la basse, les jeunes gens le ténor, les garçons le contralto, et les jeunes filles le dessus. L'opinion admise que chez les anciens les rôles de femme étaient joués par des hommes se trouve contredite, car il est certain, d'après ce texte, que dans les chœurs au moins, il y avait des femmes. *Le roi Télestes fit présenter à la divine chanteuse un magnifique présent.* Par là nous voyons que ce n'est pas seulement notre époque seule qui mérite le nom d'Enthousiaste, et que ce n'est pas par nous seuls que les chanteurs sont divinisés; que les Grecs aussi étaient enthousiastes, et qu'ils n'étaient pas moins prodigues que nous de ce mot de *divin*, puisqu'ils l'accordèrent une fois à une gardeuse de cochons. Ce n'est pas seulement Catalani qui reçut de superbes présens d'une main royale; dans les temps de gloire des Grecs, on trouvait aussi des monarques amateurs des arts.

« Or, quand le quatrième jour fut venu, le grand « concours musical commença, et Télestes promit « de récompenser le vainqueur par une palme en « or. Pherekydes commença le concours; il s'assit « devant le peuple et joua de l'épigone; car il avait « perfectionné cet instrument. Il tendit quatre cor « des sur un petit morceau de bois, et il les joua « avec une baguette polie : mais les cordes résonnè- « rent avec tant de force, que le peuple poussa des « cris de joie. »

Nous allons voir ici quelle était la nature des concours musicaux des Grecs. L'existence de semblables concours est une preuve que les anciens Grecs avaient une musique plus cultivée que nos écrivains sur la musique ne l'ont pensé jusqu'ici. Un concert auquel un peuple

(1) *De Asino Aureo*, édit. Ruhnkin, cum not. vario. 1786, lib. IX, cap. 6.

tout entier participe est assurément beaucoup plus important que nos *soirées musicales*, qui paraissent souvent être moins consacrées à la musique qu'à la conversation et aux rafraîchissemens du soir.

Le vainqueur était récompensé par une branche de pin; pourquoi n'est-il pas question de laurier? Strabon et Euclide sont trop minutieux sur ce point pour laisser l'ombre d'un doute sur ce fait, que le laurier était l'arbre destiné à couronner le front des vainqueurs dans le concours de musique. Vraisemblablement, dans le Péloponèse et sur l'Isthme, le pin était substitué au laurier, car Hérodote dit que dans les jeux Isthmiens le front des vainqueurs était couronné avec une branche de pin.

L'Epigone, d'après l'explication que nous venons de voir, ressemblait à notre violon ou à notre violoncelle. Pherekydes devait posséder un bien beau talent, puisqu'avec un instrument aussi imparfait que celui-ci semble l'avoir été d'après la description donnée, il pouvait exciter le ravissement de la multitude[1]!

« Sur cela Damon de Cyrène concourut pour le « prix; il chanta avec ses élèves dans le nouveau « mode Dryopien, et le peuple répandit des larmes. « Mais quand Kypsiles toucha les cordes (de sa lyre), « la joie revint dans tous les cœurs. Après cela Iby- « kos de Rhegium chanta sur la Sambuque, et Thad- « mis, le Phénicien, frappa avec un grand art les « Krotales. A la fin arriva Terpandre d'Antisse: il « joua le Barbiton d'une manière si parfaite, que « tout le peuple frappa des mains en poussant des « cris de joie. Alors, quand les arbitres furent con- « sultés, ils décernèrent, à l'unanimité, le prix à « tous les compétiteurs, et Télestes l'Héraclide fut « obligé de distribuer beaucoup d'or qu'il tira de « ses coffres. »

Je n'ai pas osé m'aventurer à traduire les noms *Sambuque* et *Barbiton*. Il est évident, d'après ce passage, que ces deux noms ne désignent pas le même instrument, comme on l'avait pensé autrefois. Krotales a été habituellement traduit par *plectrum;* quelle indignité de supposer que les anciens, ces modèles du beau en tout genre, aient classé le *plectrum* parmi leurs instrumens de musique! Qu'aurait dit Viotti si son archet avait été pris pour son Crémone[2]? Il est bien évident que ce ne pouvait être un plectre, car celui-ci, au lieu de servir à frapper un autre instrument, aurait été frappé lui-même. Pour prendre place dans un concours musical, le krotale doit avoir été un instrument de premier ordre: c'était peut-être un instrument à sonnerie, une espèce de carillon. Il est à regretter qu'Aristoxène ne donne aucun détail sur cet instrument dans la description des instrumens des anciens.

« Or, quand le cinquième jour fut arrivé, un « beaucoup plus grand nombre de personnes se ras- « sembla. Ce cinquième jour était le plus beau et le « plus remarquable de toute la fête, car Pherekydes, « le batteur de mesure, avait inventé une nouvelle « méthode pour jouer toutes les flûtes et les cythares « ensemble. Or, tous ceux qui étaient habiles en « musique, qui pouvaient jouer de la flûte ou de la « cythare, s'étaient rassemblés pour concerter tous « ensemble, d'après la nouvelle méthode, et ils « étaient au nombre de *huit cents*. Après que le « Rythmagos les eut rangés en ordre, il établit des « batteurs de mesure adjoints, qui avaient des ba- « guettes blanches. Ils se tinrent debout en face du « matin, du midi, du soir et de la nuit (des quatre « côtés de l'amphithéâtre). Pherekydes se plaça lui- « même au centre, sur un siége élevé, agitant une « baguette dorée, et les joueurs de flûtes et de cy- « thares se rangèrent en cercle autour de lui. Dès « que Pherekydes, avec sa baguette dorée, eut « donné le signal, tous les musiciens commencèrent « à la fois, de sorte que la musique résonna au loin, « même jusqu'à la mer, et Pherekydes l'avait arran-

(1) L'*Epigone* était un instrument du genre des harpes, comme les *trigones* et le *skindaspe* (*V.* Pollux, Onomast, lib. IV, n. 59). Il portait le nom de son inventeur, qui était originaire d'Ambracie et qui fut reçu citoyen de Sycione. Aristoxène parle de cet Epigone (p. 3, édit. Meibom.); or, cet homme était ué long-temps après l'époque dont il s'agit. D'ailleurs, on sait le jugement sévère des Ephores qui firent retrancher à la lyre de Terpandre les deux cordes qu'il avait ajoutées à la lyre; s'il y avait eu en Grèce de son temps des instrumens à quarante cordes, comment se ferait-il qu'on n'eût point voulu souffrir qu'il se servît d'une lyre qui n'en aurait eu que sept? On ne peut douter cependant que ce ne soit en effet Terpandre qui a porté à sept le nombre des cordes de la lyre; lui-même le fait entendre dans deux vers qui ont été conservés par Euclide (*Introduct. harm. p.* 19. *édit. Meibom.*) et par Strabon (lib. 13). Quant à la ressemblance de l'épigone avec le violon ou le violoncelle, on ne sait ce que cela veut dire. Il n'y a jamais eu d'instrument à archet chez les anciens; on peut voir là dessus une dissertation dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 103).

(*Note du rédacteur.*)

(2) Le *Krotolon* était un instrument de percussion: cela est prouvé par tous les textes anciens; que signifie tout ce que dit ici M. Marhard?

(*Note du rédacteur.*)

« gée de manière que *les sons différens les uns des* « *autres se réunirent de telle sorte qu'ils produisirent* « *une harmonie.* [1] »

Ce texte n'a pas besoin de commentaire. Qui voudrait maintenant continuer à disputer aux Grecs la lecture de la musique instrumentale et la connaissance de l'harmonie? Il faudrait pour cela commencer par nier l'authenticité du monument que nous avons sous les yeux. Il y est établi pour la première fois, en termes clairs et précis, que l'harmonie était produite par la consonnance des divers sons. Eh! quel orchestre que celui d'Éphyre! Nous voyons que les Grecs connaissaient les effets d'une musique forte et considérable, et que Pherekydes était un directeur de musique expérimenté, puisqu'il n'employait pas plus de quatre sous-directeurs pour conduire huit cents musiciens. Il montrait un grand jugement en les rangeant en cercle autour de lui; de cette manière la totalité de la dernière ligne de ce grand orchestre était à une égale distance de lui.

« Or, cette musique était bien combinée, car « quand toutes les flûtes et les cythares avaient joué « ensemble, les flûtes jouaient seules et ensuite les « cythares alternativement. Pendant tout le temps « de l'exécution, le *Rythmagos* frappait et levait « avec son bâton; de là viennent les termes *arsis* et « *thesis*. Pour la conclusion, tous les musiciens « jouèrent ensemble. Là se trouvaient les flûtes « Lydiennes, Dryopiennes et Phrygiennes, les cors, « le Salpinx Celtique et Paphlagonien, avec les Sy« rinx et les *Bombix*. Parmi les cythares, les plus « renommées étaient la Sambuque, le Barbiton, le « Trigone, le Phorminx, la Lyre, la Magrepha, le « Pektis, le Chelis, l'Epigone et le Simicon. Le Si« micon était joué avec un archet. Ici on jouait aussi « les Krotales, le Tympanon et le Sistre. *Les Ryth*« *magos battaient avec leurs baguettes dans un mou*« *vement égal, de sorte que tous* (*ces instrumens*) « *pouvaient aller ensemble.* »

Ici nous avons une preuve que les Grecs avaient des symphonies comme nous-mêmes, et que l'usage de composer en unissant les instrumens à cordes et à vent est des plus anciens. Il paraît évident, d'après le passage qu'on vient de lire, que sous le nom générique de *flûte*, on comprenait tous les instrumens à vent, et sous celui de cythare tous les instrumens à cordes. Lasus range parmi les flûtes le cor et le salpinx ou trompette. Pourquoi ne supposerait-on pas que, sous les termes de *Lydienne*, *Dryopienne* et *Phrygienne*, on comprenait notre flûte ordinaire, l'élégiaque *chalémie*, et la clarinette[2]? Chez nous mêmes, tous ces instrumens ne sont-ils pas considérés comme étant du même genre! Je sais bien que selon les écrivains modernes, le mot *Bombyx* signifie l'ancienne chalémie; mais comment se faisait-il que quelques siècles avant l'époque actuelle, la bombarde était désignée par le même nom? Gaspar Bartolinus, dans son savant traité *de Tibiis veterum*, chap. 6, décrit le bombyx comme un grand instrument de bois courbé dans la forme d'un ver, avec cette remarque, que ce nom de *bombyx* (ver à soie) était dérivé de sa forme. D'après cela il paraît probable que le bombyx des anciens n'était autre chose que notre serpent. Lasus paraît comprendre sous le nom de cythare tous les instrumens qui avaient des cordes; mais je serais entraîné trop loin de mon sujet si je voulais décrire en particulier tous les instrumens à cordes des anciens. Meibomius a traité ce sujet avec un soin minutieux[3].

Je ne peux toutefois passer outre sans observer qu'il est impossible que le simicon ait eu trente-cinq cordes, ainsi que l'établit Koch dans son *Musicalische Lexicon*, car il n'aurait pas été possible de le jouer avec un archet. Le *simicon* des Grecs doit avoir été une espèce de violon. Maintenant comment est-il possible que Lasus classe parmi les cythares le *magrepha*, puisqu'il paraît incontestable par le Talmud et les écrivains sacrés, que

(1) Voici certes un passage d'une haute importance! les termes en sont positifs. Mais il faudrait voir le texte.

(*Note du rédacteur.*)

(2) M. Murhard n'entend point du tout le sujet dont il parle ici. Sauf le respect dû à l'antique monument dont il s'agit ici, il est absolument impossible que des flûtes Lydiennes et Phrygiennes aient été jouées ensemble, car elles étaient dans des tons différens, et ne pouvaient être jouées que dans ces tons. On peut voir sur ce sujet un travail complet dans le sixième volume de la *Revue musicale*. A l'égard de l'union de la Sambuque, des Trigones et de l'Epigone, avec les lyres, on peut consulter les notes précédentes et un article sur les instrumens à cordes des Grecs inséré dans le neuvième volume de la *Revue musicale*. Pour le Simicon et son archet, encore une fois il faudrait voir le texte.

(*Note du rédacteur.*)

(3) *Collectio antiquæ musicæ scriptorum septem*, édit. Amsterd., 1652, tom. VII, lib. 4, cap. 6. (Il est assez singulier que M. Murhard cite le septième volume d'une collection qui n'en a que deux, et qu'il n'en sache pas le titre. Aucun de ces livres grecs traduits et commentés n'est divisé par chapitres; enfin Meibomius n'a point traité des instrumens dans ses notes. Que faut-il penser d'une pareille citation?) Nous terminons ici ces notes déjà trop nombreuses, quoiqu'il y eut des volumes à faire sur tout le reste, car tout cela est inexplicable.

(*Note du rédacteur.*)

cet instrument, qui était employé par les Hébreux dans leurs cérémonies religieuses, était un instrument à vent? son étymologie même indique une origine hébraïque.

Nous venons de voir que les Grecs connaissaient la mesure. Lasus ne pouvait pas à cet égard s'exprimer plus clairement qu'il ne l'a fait dans le passage ci-dessus.

Nous y trouvons une exacte définition des termes *Arsis* et *Thesis*. Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*, à l'article *Battre la mesure*, remarque très faussement que les Grecs indiquaient la partie accentuée de la mesure en levant la main, et l'autre partie par un mouvement de tête; il ajoute que Scarlatti se servait de cette méthode de marquer la mesure. Quant à moi, j'avoue franchement que je ne puis comprendre ce que Rousseau a voulu dire[1].

« Or, quand ce nouveau mode d'exécution fut « terminé, un prodige arriva à Ephyre. Soudain ap- « parut un jeune homme qui se mêla avec les hom- « mes habiles dans le chant : il était d'un aspect divin. « Or, il s'appelait Korinthos, et personne ne savait « d'où il venait. Il dit au peuple qu'il avait inventé « une flûte plus puissante que toutes les flûtes et les « cythares, et qu'il en jouait en maître. Or, Korin- « thos appela sa flûte ΠΟΜΟΡΑ, et elle ressemblait « à une petite colonne creuse. A sa partie supérieure « se trouvait une large ouverture dorée, et la tête « résonnante était ornée d'une ciselure en or qui « formait comme le chapiteau d'une colonne. Quand « Korinthos eut embouché son instrument, il ré- « sonna d'une manière inconnue et forte, comme « lorsque la mer vient battre sur les côtes; il joua « dans la manière de Pherekydes et il résonna comme « TE. ΑΓΝΟΕΙΝ. et Korinthos appela les sons « graves que faisait entendre sa nouvelle invention « l'*Hypantiproslambanomenon*. »

C'est une des erreurs de la nature humaine de supposer une origine surnaturelle à tout ce qu'on ne peut comprendre et expliquer. Cela est vrai surtout à l'égard du peuple, et nous en voyons un exemple dans cette circonstance. Un artiste inconnu et modeste apporte quelque nouvelle et utile invention, il se retire ensuite secrètement pour éviter les louanges et les récompenses du peuple: aussitôt on se persuade que la main des dieux est visible dans cet événement, et peut-être même était-ce un dieu déguisé! Peut-être Lasus avait-il une vue plus profonde dans ce passage; car nous voyons immédiatement que ce présent apporté par le jeune homme était la basse fondamentale. Maintenant, si la mélodie et l'harmonie ne sont rien sans la basse fondamentale, si elle tire sa valeur et son caractère d'elle seule, la basse fondamentale n'est-elle pas en réalité l'ame, le principe vivant de la musique, et n'était-ce pas vraiment une idée grecque de s'efforcer de prouver qu'elle avait une origine divine? Il est évident que l'instrument de Korinthos ne pouvait être que le contre-basson, car cet instrument ressemble à une colonne creuse, et son tuyau de métal peut, sans un grand effort d'imagination, être comparé à un chapiteau. Si l'instrument de Korinthos était d'une grandeur et d'une épaisseur peu communes, cette comparaison était encore plus naturelle. Lasus dit expressément que le son était si fort, qu'il l'emportait sur celui de tous les autres instrumens. Quel basson! quelle basse fondamentale! Le *la* grave était appelé par les Grecs *proslambanomenos*; si Korinthos appelle sa note la plus basse *hypantiproslambanomenon*, cette note devait être, en raison de cet *anti* et de cet *hypo*, qui indiquent quelque chose d'encore plus bas, le *la* de trente-deux pieds. Ici se trouve une seconde lacune dans le texte.

« Le sixième et le septième jour, la musique de « Pherekydes fut répétée, car le peuple ne voulait « entendre que cela, et il jeta au jeune homme des « couronnes de fleurs, et Korinthos sur cela dispa- « rut et laissa son *Pomora* dans Ephyre.

« Après cela, Télestes l'Héraclide donna aux co- « lonnes de son palais la forme du Pomora, et or- « donna qu'elles fussent appelées, d'après le jeune « homme, *Colonnes Corinthiennes*, et cela a toujours « été ainsi depuis ce temps. »

Qu'il me soit permis d'ajouter une remarque : le *bass-Pomern* qui était encore en usage il y a quelque siècles, n'a-t-il point tiré son nom du Pomora? Mais je dois particulièrement fixer l'attention sur la circonstance qui établit l'origine des Colonnes Corinthiennes; puisqu'elle conduit naturellement à conclure que de l'adoption de cet ordre de colonnes date l'abandon du nom d'Éphyre, et que cette ville prit alors celui de Corinthe.

« Le huitième jour, les danseurs Hymettiens dansè- « rent comme au commencement de la fête, et les « prêtres répétèrent les nomes, ΝΟΜΟΙ, de manière « que la fête pût finir d'une manière religieuse; et « le peuple demeura encore long-temps à Ephyre,

(1) Il n'y a pas un mot de tout cela dans le Dictionnaire de J.-J. Rousseau, à l'article indiqué.

(*Note du rédacteur.*)

« jusqu'à ce qu'à la fin il se dispersa de lui-même. »

« Ainsi fut la fête musicale à Ephyre, dans la troi-
« sième année de la quatrième olympiade, sous le
« règne du roi Télestes l'Héraclide. »

Telle est la conclusion de la première tablette.

CORRESPONDANCE.

A M. Féris, rédacteur de *la Revue musicale.*

Il doit être fort peu amusant pour vos abonnés de lire des réfutations que M. *P. R.* rend indispensables, et qu'il pourrait facilement m'épargner. En prenant la peine de remonter à la source de faits personnels, qui ne sont d'ailleurs d'aucun intérêt pour l'art musical, il se donnerait le regret de vérifier que ce qu'il proclame comme *vérités* deviendrait susceptible d'une toute autre qualification. La franchise et la modération de mes réponses (que j'aurais pu rendre bien plus victorieuses sans mon désir d'éviter d'affliger Garcia) me faisait espérer la fin d'une discussion aussi oiseuse pour vos lecteurs. Mais M. *P. R.* veut absolument que j'aie pillé *les exercices pour la voix* de son ami, et il dit « qu'ils ont « paru en décembre 1824, et ma *Méthode* en février « 1826. »

Puisque des dates forment sa *conviction* sur un point aussi invraisemblable, je lui affirmerai que, depuis le mois d'avril 1824 jusqu'à la fin de 1825, j'ai constamment habité l'Italie. Réduit à la seule lecture de la *Gazette de France,* je n'ai pu certes deviner que Garcia avait publié un petit ouvrage sur l'art du chant : *ce que je n'ai appris qu'en* 1826. D'ailleurs, c'est de Venise que j'envoyais mon manuscrit, et sa gravure était presque terminée lors de mon retour à Paris. Outre l'impossibilité réelle d'un plagiat qui n'eût été qu'une maladresse fort inutile, il faut que M. *P. R.* connaisse bien peu mon caractère pour en laisser percer le plus léger soupçon!

Agréez, etc.

A. de Garaudé.

Nouvelles de Paris.

Les dernières représentations du Théâtre Allemand ont été les plus brillantes de cette saison. Pour le bénéfice de Mme Schrœder-Devrient on y a donné *Eurianthe,* précédé d'un concert: cette soirée fut une des plus satisfaisantes sous le rapport de l'exécution. L'ouverture de la *Flûte enchantée* avait été choisie pour l'introduction du concert : l'orchestre l'a rendue avec plus de soin et de chaleur qu'on n'en avait remarqué dans les soirées précédentes. L'air charmant du même opéra, fort bien chanté par Haitzinger, a fait beaucoup de plaisir. Après cet air, un jeune homme, nommé M. Ernest, de Vienne, est venu, avec une assurance peu commune, faire une espèce de parade en jouant, à l'imitation de Paganini, des variations de violon seul sur l'air *nel cor più non mi sento.* Comme Paganini, M. Ernest joue en double corde, en sons pincés, en sons harmoniques, simples et doubles ; rien n'y manque, si ce n'est la justesse, l'archet et les doigts du célèbre violoniste. La cantate de Beethoven, *Adelaide*, a été bien chantée par Mme Schrœder-Devrient : toutefois nous croyons qu'elle en a trop souvent varié le mouvement. L'un des morceaux qui dans ce concert ont fait le plus d'impression sur le public est le chœur de *Preciosa*, de Weber; la couleur locale de ce chœur de bohémiens est fort remarquable.

Egalement bien disposée et comme cantatrice et comme actrice, Mme Schrœder-Devrient a joué et chanté son rôle d'*Eurianthe* de manière à exciter le plus vif enthousiasme parmi les spectateurs. Malgré l'heure avancée, cet enthousiasme fut tel, qu'on redemanda à grands cris une partie du finale du premier acte. *Eurianthe* est maintenant considérée par les habitués du Théâtre Allemand comme une des meilleures productions du génie de Weber.

Jeudi dernier une représentation a été donnée au bénéfice des choristes de ce théâtre : elle était composée d'un concert et de *Don Juan.* La partie la plus curieuse du concert fut un duo italien chanté par Mme Schrœder-Devrient et par Bordogni. Pour tous ceux qui connaissent Mme Devrient, il était évident que ce morceau avait été étudié par elle avec Bordogni, car la plupart des ornemens qu'elle y avait introduits étaient dans la manière de ce chanteur ; cette condescendance de sa part ne lui a point réussi. Rien de plus timide, je dirais presque de plus maladroit, que son exécution dans ces choses qui sont absolument étrangères à sa manière de sentir. Telle était la métamorphose qui s'était opérée dans son talent, qu'elle avait perdu toute sa chaleur accoutumée, et que Bordogni semblait un volcan par comparaison. En revoyant Mme Schrœder-Devrient dans *Don Juan*, il était difficile de se persuader que c'était la même cantatrice qu'on venait d'entendre dans ce malheureux duo. Cet opéra a été exécuté avec plus de soin et de fini que dans la représentation au bénéfice de Haitzinger.

— Un concert doit être donné dimanche, 5 de ce mois, dans la grande salle du Conservatoire de musique,

au bénéfice des Polonais. On y entendra Haitzinger, Mme Schrœder-Devrient, et plusieurs autres artistes distingués. L'orchestre exécutera une symphonie d'un jeune compositeur, nommé M. Ermel, et la symphonie en *ut* mineur de Beethoven.

Nouvelles étrangères.

Rome. L'état de nos théâtres d'opéra est fort languissant. Tant de familles honorables sont frappées dans ce qu'elles ont de plus cher, tant d'inquiétude et de mécontentement règne dans la société, que les spectacles sont peu fréquentés, et qu'on prend peu d'intérêt à ce qui s'y passe. D'ailleurs, nous n'avons ici que des chanteurs médiocres qui n'ont rien de ce qu'il faut pour exciter la curiosité du public. Pacini vient cependant de donner un ouvrage nouveau au théâtre *Valle :* cet opéra a pour titre *Cesare in Egitto*. Comme dans la plupart des compositions de ce *maestro*, on remarque dans celle-ci une certaine facture facile et l'habitude des effets de la scène; mais les idées sont en général communes, pleines de réminiscences, et dans l'ancien style à la Rossini dont on commence à se fatiguer ici. Le succès n'a pas été fort heureux, quoiqu'on ne puisse dire que l'ouvrage soit tombé. C'est enfin une de ces pièces qui ne font ni bien ni mal à la réputation d'un compositeur du second ordre.

Cesare in Egitto a été mieux joué qu'on aurait dû s'y attendre. Le jeune tenor Lorenzo Salvi y a développé des qualités qui font espérer pour l'avenir un chanteur distingué, bien qu'il soit un peu trop prodigue de fioritures. Il a été vivement applaudi dans sa cavatine, dans la *cabalette* d'un duo qu'il chante avec un autre tenore nommé Casini, et dans un autre duo avec la *prima donna* Manghini. Cette cantatrice s'est aussi passablement bien tirée des difficultés du rôle de Cléopâtre. Le morceau qu'elle a chanté le mieux est un rondo du deuxième acte. Elle a été rappelée sur la scène après la ritournelle.

L'orchestre est toujours fort mauvais : la réputation des théâtres de Rome est faite sous ce rapport. Par hasard, l'exécution des chœurs a été passable.

— Le jeune Pugni, qui a composé la musique de l'opéra représenté en dernier lieu au théâtre de *la Canobbiana* à Milan, sous le titre *Il disertore Swizzero*, est engagé pour écrire l'opéra de la saison du Carnaval 1831-1832.

— On annonce de Naples, que Barbaja ne renouvellera pas son bail des théâtres royaux de cette ville. Dans les dernières années de son administration, ses pertes ont été considérables.

Mme Fodor, dont l'engagement avec le même entrepreneur est terminé, se retire définitivement de la scène.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Messe solennelle à trois voix, chœurs et orchestre, dédiée à M. le comte de Tournon, pair de France, par Elizéar-Marie Jouve, élève du Conservatoire. Partition, prix : 36 fr., à Paris, chez Aulagnier, éditeur de musique, rue du Coq-Saint-Honoré, n. 13.

Peu des jeunes musiciens se livrent maintenant à la composition de la musique religieuse, parce que la difficulté de faire exécuter de semblable musique est fort grande, et parce que ce genre ne leur présente aucun avantage, n'y ayant plus de chapelle dans aucune grande ville de France : il faut donc encourager ceux qui se dévouent à des travaux si mal récompensés ; et M. Jouve est de ce nombre. Sa partition est l'ouvrage d'un musicien instruit : on y remarque de l'habitude d'écrire et des connaissances dans le contrepoint et la fugue ; nous croyons même que cette partie technique de l'art s'y fait trop apercevoir, et nous l'engageons à mettre plus de liberté et plus de charme dans sa manière.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

Une occasion favorable se présente pour les amateurs de bons violons; il s'en trouve en ce moment une très belle collection en vente. On y remarque des instrumens des meilleurs luthiers italiens, français et allemands, tels qu'un très ancien et très beau violon de Duippofruggard, une belle copie ancienne de Stradivarius, un Vinaccio, un Galiani bien conservé, un Steiner véritable, un Joanni Odela, un Guarnerius, fils d'André, trois copies de Joseph Guarnerius, douze des plus beaux violons faits par Gosselin, un Morani, un Panormo, un Bocquai, un Gaspard de Salo, un Bassot, une superbe copie de Magini par Wuillaume, et divers autres violons par Chanot, Lupot, Wuilliaume, Pique, Gand, Alderick, Thiery, Augnère, etc. (101)

— Un très beau violon de Stradivarius estimé 5,000 fr., qu'on laisserait à bon marché. (102)

— Harpe de Preumager, très belle et fort bien conservée, 450 fr. (103)

— Une basse d'Amati, grand modèle recoupé.

— Une autre, sans nom d'auteur, fort bonne pour l'orch. (104)

S'adresser à l'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. — PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. — N° 23.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **Revue musicale** paraît le **Samedi** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'Agence générale de la musique et de la Revue musicale, rue du Helder, n° 15; M. Scolesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 9 JUILLET 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

SUR UN NOUVEL ANNUAIRE MUSICAL.

Les spécialités se subdivisent de plus en plus en raison de l'avancement de la civilisation; on en a des exemples dans la multitude d'entreprises nouvelles qu'on voit naître chaque jour, et dont on n'apercevait pas l'utilité quelques années auparavant. Pour ne parler que d'un seul objet, les Annuaires se multiplient avec une incroyable rapidité: il n'est presque plus de département, de ville considérable même qui n'ait le sien; il s'en est formé pour beaucoup de genres d'industrie, et vraisemblablement il en sera publié beaucoup d'autres encore. D'où vient donc que l'art qui, le premier, a eu ses almanachs, est aujourd'hui le seul qui n'en ait point? car il ne paraît pas maintenant dans toute l'Europe un seul Annuaire musical, bien que la musique soit de tous les arts celui qui peut tirer le plus d'utilité d'un livre de cette nature. En effet, que d'inventions ou de perfectionnemens d'instrumens se font dans les pays étrangers sans que ceux que ces découvertes intéressent en soient instruits, ou sans qu'ils trouvent d'une manière facile des renseignemens sur leur auteur, sur les lieux où l'on peut se les procurer, et sur mille autres choses semblables! que de musique nouvelle, de livres, de méthodes, restent dans l'oubli faute d'un indicateur annuel qui les enregistre! Si l'on ajoute à tout cela les notices qu'un annuaire peut contenir sur les questions les plus intéressantes de l'art, les détails qui doivent s'y trouver sur les opéras nouveaux représentés, dans le cours de l'année, sur tous les théâtres du monde, sur les concerts, les chanteurs et instrumentistes, les professeurs et amateurs les plus distingués de la France et de l'étranger, les facteurs d'instrumens, les marchands, graveurs et imprimeurs de musique, le personnel des théâtres, les écoles de musique, les bibliothèques, les cabinets de lecture et d'abonnement de musique, les accordeurs, etc., etc., on aura une idée de ce qui doit se trouver dans ce manuel obligé de quiconque s'occupe de musique, et l'on sera convaincu de l'utilité qu'on peut en retirer. Cependant, encore une fois, il n'existe pas aujourd'hui un seul Annuaire de la musique.

Nos pères étaient mieux partagés à cet égard, car dès 1741 il se publiait à Paris une sorte d'Almanach musical sous le titre d'*Etat actuel de la musique du roi.* Ce ne fut d'abord qu'un très petit et très mince volume destiné à indiquer seulement les noms des musiciens employés dans la chapelle, dans la chambre et dans l'écurie du roi. Les musiciens *de l'écurie* pourront sembler quelque chose de fort bizarre; mais il faut se souvenir que dans l'organisation de la cour qui fut faite au commencement du règne de Louis XIV, il y avait une musique destinée à accompagner le cortége du roi dans les occasions solennelles et à marcher avec les hérauts d'armes; c'était cette musique, composée de trompettes, de hautbois, de cromornes et de timballes qu'on appelait la *musique de l'écurie.* Elle subsista jusqu'au commencement de la révolution. L'*Etat actuel* fut continué pendant quarante ans environ; insensiblement il s'était agrandi, et dans les dernières années il contenait le détail des fêtes de la cour, des concerts spirituels, et des spectacles de Versailles et de Fontainebleau.

En 1751, le libraire Duchesne commença à publier un almanach auquel il donna le titre de *Les spectacles de Paris.* Cet annuaire, où l'on trouvait le catalogue des pièces du répertoire de l'*Opéra,* de l'*Opéra-Comique* et de la *Comédie-Italienne,* les noms des chanteurs et des musiciens d'orchestre de ces théâtres, avec les dates de leur reception et de leur retraite, des détails sur les premières représentations, les spectacles extraordinaires et les débuts, ainsi que la liste des compositeurs vivans

et quelques anecdotes relatives à la musique, était en quelque sorte le complément de l'*Etat actuel* : il fut continué, avec des augmentations considérables, jusqu'en 1795, puis repris en 1799, et abandonné enfin en 1801. A cet almanach en succéda un autre intitulé : *Opinion du parterre*, qui fut continué pendant huit années; puis on eut l'*Annuaire dramatique*, qui commença en 1804, et dont il fut publié seize années; le *Mémorial dramatique* qui commença à paraître en 1806 et finit en 1814; et enfin l'*Almanach des spectacles*, qui se publie chez M. Barba depuis neuf ans. Tous ces annuaires ont été faits à peu près sur le même plan, et n'ont de rapport qu'aux spectacles de France; la musique n'y occupe qu'une place secondaire.

Un musicien français, dont le nom est resté inconnu, voulut essayer, en 1775, de donner à un annuaire musical une forme plus spéciale et d'y introduire des détails plus étendus sur ce qui concernait cet art; il en publia trois années, c'est-à-dire 1775, 1776 et 1777; mais le succès n'ayant pas répondu à son attente, il s'arrêta.

En 1781, Luneau de Boisgermain, qui n'était pas étranger à la musique, entreprit aussi la publication d'un *Almanach musical* qui, sans remplir toutes les conditions, était cependant préférable à celui des années précédentes. Outre les choses relatives à la France, on y trouvait quelques indications sur la musique dans les pays étrangers; mais ce qui concernait les personnes n'y était pas assez detaillé. Cet almanach parut jusqu'en 1784, alors il fut abandonné, et en 1785 on y vit succéder des *Tablettes des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses, amateurs et maîtres de musique vocale et instrumentale les plus connus en chaque genre.* Mais le meilleur de tous les recueils de ce genre qui ait été publié en France est le *Calendrier musical* que Framery donna en 1788. La forme en était commode, la distribution des matières bien faite et les tables exactes : il est fâcheux que ce calendrier n'ait pas été continué dans les années suivantes. En 1819 et en 1820, M. Gardeton a fait imprimer un almanach musical sous le titre de *Annales de la Musique*, Paris in-12; cet annuaire est fait avec beaucoup de négligence et rempli de fautes.

Le meilleur almanach de musique est celui qui fut donné par le docteur Forkel dans les années 1782, 1783, 1784 et 1789. (Leipsick, Schwikert), sous le titre de *Musikalischer almanach für Deutschland.* Dans le même temps (1782, 1783 et 1784), le chapelain de cour Junker de Kirchberg en publiait un autre, d'abord à Berlin, ensuite à Fribourg. Le célèbre Marpurg donna un essai de ce genre en 1786 sous le titre de *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den Musikalischen almanach;* il s'est caché sous le pseudonyme de Siméon Métaphraste le jeune (Cologne, 1786, petit in-8°). Enfin Reichardt publia aussi un almanach musical à Berlin, en 1796, in-12.

Les *Taschenbuch für Freunde und freudinen der musik*, de Martius (Erlang 1786, 1789); et les *Musikalisches Taschenbuch* de Jules et Adolphe Werden et de Mann (Pening, 1803, 1805) sont aussi des espèces d'almanachs de musique.

En Italie, il a été publié plusieurs séries d'*Indici* pour les spectacles de musique de Milan, de Venise et de Rome; mais depuis plusieurs années, tous ces recueils ont cessé de paraître.

Dans le dessein de remplir une lacune qui existe sous ce rapport dans la littérature de la musique, j'ai recueilli des matériaux pour un annuaire musical qui sera publié au mois de décembre prochain. Cet annuaire renfermera l'indication du personnel de tous les spectacles lyriques de la France, de l'Allemagne, de l'Italie, de l'Angleterre, des pays du nord et de l'Amérique; les noms et adresses de tous les professeurs et des principaux amateurs, des facteurs d'instrumens à claviers et à vent, ainsi que des luthiers, accordeurs, graveurs, imprimeurs et marchands de musique; des analyses des opéras nouveaux représentés dans l'année, et des publications nouvelles de tout genre relatives à la musique; des notices sur les écoles de musique, les divers modes d'enseignement, sur les inventions ou perfectionnemens d'instrumens, les concerts, etc., des notices nécrologiques des musiciens morts dans le cours de l'année, etc.

MM. les artistes, luthiers, facteurs d'instrumens, directeurs d'écoles de musique, éditeurs, graveurs, etc, sont priés d'envoyer au plus tôt des renseignemens sur ce qui les concerne, à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n° 13.

FÉTIS.

LITTÉRATURE MUSICALE.

MUSICAL MÉMOIRS; *comprising an account of the general state of music in England, from the first commemoration of Handel in 1784, to the year 1830.* (Mémoires sur la musique, contenant une notice de l'état général de la musique en Angleterre, depuis le premier anniversaire de Handel, en 1784, jusqu'à l'année 1830, etc, par M. W. T. PARKE, premier hautboïste du théâtre royal de Covent-Garden pendant quarante ans.) Londres, Henry Colburn et Richard Bentley, 2 vol. grand in-12, 1830.

Au premier aperçu de ce livre, on pourrait croire

que ce n'est qu'une des compilations sans aucun mérite particulier dont on trouve des exemples dans les *Anecdotes of Music*, de Burgh, et dans le *Concert Room and orchestra anecdotes of music and musicians*, de Busby, qui, semblables au *Musical Biography*, publié à Londres en 1814, sans nom d'auteur, ne contiennent que des extraits faits avec négligence, des derniers volumes des histoires de la musique de Burney et de Hawkins; mais il n'en est point ainsi : M. Parke ne parle que de ce qu'il a vu ou entendu; son livre est un registre tenu pour lui, année par année, jour par jour, de ce qui s'est passé sous ses yeux dans les concerts, les *meettings* et les spectacles lyriques. Un tel livre, établi sur un plan si uniforme, ne promet pas une lecture fort attachante; aussi n'est-ce point par l'intérêt des véritables mémoires que ceux de M. Parke se recommandent. Au commencement de chaque année on y trouve d'abord l'indication de la troupe italienne du théâtre du roi, puis le catalogue des opéras qui ont été représentés, suivi de détails analogues sur les théâtres de Covent-Garden et de Drury-Lane, sur les oratorios et les concerts. Tout cela n'offrirait qu'une lecture sèche et décolorée si l'on n'y trouvait en même temps une multitude d'anecdotes peu connues ou totalement ignorées sur beaucoup d'artistes célèbres, italiens et allemands, qui pendant un temps plus ou moins long ont habité à Londres, et des renseignemens biographiques qu'on chercherait vainement ailleurs. Sous ce rapport, le livre de M. Parke mérite l'attention des littérateurs musiciens.

On trouve aussi dans les *Musical Memoirs* des renseignemens assez intéressans sur l'origine du concert de musique ancienne et sur quelques sociétés de concerts qui ont précédé l'établissement de la société philarmonique, tels que les concerts du *Panthéon*, dans lesquels la fameuse cantatrice Mara se fit entendre pour la première fois en Angleterre le 29 mars 1784; ceux du Wauxhall, le concert vocal de *Willis's Room*, et le concert établi par Salomon à Hannover-Square, pour lequel Haydn écrivit ses douze grandes symphonies qu'on peut considérer comme les plus beaux de ses ouvrages. Ce fut le 27 février 1795, que fut donné le premier de ces concerts : Haydn était au piano pour diriger l'exécution de sa première symphonie de l'œuvre 92. La haine qu'on portait alors aux Français en Angleterre était telle que le duc de Gloucester, frère du roi, ayant aperçu dans l'orchestre un joueur de contrebasse de cette nation, nommé *Jouve*, qui depuis plusieurs années était à Londres employé au théâtre italien, s'écria avec l'accent de l'horreur : *There's a Frenchman?* (Quoi! un Français est là?) et sortit aussitôt de la salle. Ce même concert fut fécond en anecdotes bizarres. Jarnowick devait y jouer un concerto pour satisfaire au désir du roi Georges III qui ne l'avait jamais entendu : mais aussitôt que ce violoniste capricieux se fut aperçu que Salomon, dont il était l'ennemi, dirigeait l'orchestre, il remit son instrument dans l'étui et s'en alla. Enfin, la reine d'Angleterre et les princesses ses filles imaginèrent de demander à Haydn de chanter des *cansonette* italiennes. Ce que ce pauvre homme fut obligé de faire avec sa voix cassée de soixante-deux ans.

Les artistes sur lesquels on trouve les renseignemens les plus intéressans dans les mémoires de M. Parke sont Giardini, Yaniewicz, violoniste de la Bohême, qu'on a souvent confondu avec Jarnowick, Viganoni, Rauzzini, Sacchini, la fameuse Banti, le violoncelliste John Crusdill, Dussek, Viotti, le compositeur anglais Shield, le docteur Burney, madame Catalani, et quelques autres d'un mérite renommé. On remarque dans ces détails de l'exactitude dans les faits et dans les dates, sorte de mérite assez rare dans les livres anglais relatifs à l'histoire de la musique. Quant à l'esprit de critique, il y manque absolument. Ce sont toujours les mêmes formes admiratives qui sont employées pour louer des artistes de talens fort différens : comme la plupart des écrivains anglais, M. Parke prend pour mesure de son estime la réputation de celui dont il parle, et le succès qu'il a obtenu dans le monde fashionable. Au reste, il en sera éternellement ainsi de la musique et des autres arts en Angleterre.

En résumé, les mémoires de M. Parke ne seront point consultés sans fruit par les biographes musicaux, parce qu'ils sont faits par un homme du métier qui parle *de visu* et *de auditu*, et parce que ce n'est pas comme beaucoup de rapsodies, un livre fait avec des livres.

Les compatriotes de M. Parke ont assez maltraité son ouvrage dans leurs journaux; mais il peut s'en consoler en se rappelant qu'ils ont quelquefois vanté des choses qui ne le valent pas.

CORRESPONDANCE.

SIXIEME LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE MUSICALE.

La *feuille de Porpora!* voilà la pierre d'achoppement de presque tous les artistes professant l'art du chant. N'ayant pu la comprendre ils en ont nié l'existence. J'avoue que jamais je n'ai partagé leur incrédulité, tant la chose m'a toujours semblé simple et naturelle. Je vais entrer dans quelque détail à ce sujet.

Dans une de mes précédentes lettres j'ai prouvé par le témoignage de plusieurs grands artistes combien était grande l'influence des maîtres dans l'étude du chant. Il y a dans la nature même de cet art une raison qui me semble péremptoire. Qui ne sait que *savoir s'écouter* est une des plus grandes difficultés de l'exécution musicale, même lorsqu'on est parvenu à un certain degré d'habileté; beaucoup d'instrumentistes, quoique ayant leur machine musicale sous les yeux et dans les mains, ne peuvent parvenir à se dominer constamment, et deviennent par moment inférieurs à eux-mêmes. Combien est mille fois plus difficile le travail du chanteur, surtout s'il est novice encore, si ses organes ne sont pas exercés, si son gosier n'obéit pas à son oreille, si toutes ses facultés étant absorbées par la seule action de chanter, son intelligence est tout-à-fait hors d'état de porter un jugement sur les sons qu'il émet. A force de persévérance et de soins, un instrumentiste peut, seul, se rendre maître et de la justesse et de la qualité de son de son instrument; tandis que le chanteur ne saurait se passer de l'assistance du maître pour acquérir cette précieuse et indispensable faculté. En outre, il est infiniment rare de rencontrer dans un sujet une émission franche, pure et naturelle; presque toujours l'organe est entaché de quelque vice; tantôt la voix est sourde ou cotonneuse, tantôt perçante ou éraillée, quelquefois elle est gutturale ou nasale; ces défauts et bien d'autres encore se modifient de mille manières. Tout homme doué d'une bonne organisation musicale pourra bien les reconnaître dans autrui, mais il n'appartient qu'au professeur expérimenté d'indiquer le remède, de prescrire la manière de se corriger. Celui-là seul qui possède à fond le mécanisme de la voix humaine, saura dès les premières leçons reconnaître la bonne voix au milieu de toutes les taches qui la défigurent, marquer à l'avance la seule route à suivre pour extirper les mauvaises habitudes, et la retrouver telle que l'a faite la nature.

De quelles paroles vous servirez-vous pour expliquer clairement tout cela dans une méthode? qui peut remplacer l'oreille et l'expérience du maître? et ce travail n'est pas l'affaire d'un jour. Six mois suffiront-ils pour cela? Eh bien! supposons que j'exagère; ce sera toujours trois mois de travail, et pas une note n'aura été écrite sur la feuille de papier réglée. Et je n'ai pas dit un mot de la *respiration*, cette base de l'art du chant.

Passons à une autre étude : on m'accordera bien que deux lignes suffisent pour écrire des sauts de tierce, de quarte, de quinte, etc., dans toute l'étendue d'une voix humaine; d'autant que je ne prends qu'un exemple de chaque espèce. J'ai supposé mon élève un peu musicien; une quarte, une quinte, etc., lui fournira le modèle de tous les intervalles semblables que son organe lui permet de faire; d'ailleurs il n'y a pas ici de changement de doigté. A tous ces exercices je ferai l'application des travaux précédens pour la qualité et la justesse de la voix, pour la sûreté de l'intonation, et la manière franche et nette d'attaquer une note; de plus, ils me serviront à poser la voix et à la porter, soit en montant soit en descendant; de plus, ces divers intervalles exécutés dans toute l'étendue de la voix l'exerceront dans tous ses registres en les unissant l'un à l'autre; de plus... mais je n'ai pas envie de faire un livre, je jette quelques idées sur le papier, et une fois la route ouverte, je laisse à l'intelligence de chacun à dire ce qu'on peut faire encore d'études différentes sur tous ces intervalles. — Après cela, la première année sera bien avancée. Passons encore à d'autres travaux.

Après ces deux lignes, j'écris de simples gammes diatoniques de deux, trois, quatre, cinq notes, etc., jusqu'à l'octave, la douzième, ou la double octave, selon l'étendue de la voix, en montant et en descendant; six lignes me suffiront. Quelle immensité d'études je viens de mettre devant moi! en voilà plus qu'il ne m'en faut pour achever la seconde année : heureux si une partie de la troisième n'a pas encore besoin d'y être employée! Voyez plutôt: l'élève a déjà l'intonation assurée, il commence à pratiquer le *portamento*, sa voix est ronde, pleine et de bonne qualité relativement à son organe, il respire convenablement; je peux lui faire filer des sons dans toute l'étendue, dans toute la force de sa voix à commencer du plus grave, à partir de l'émission la plus faible. Car je ne suis pas de ceux qui pensent que filer des sons doit être le commencement d'un cours de chant. Pour commencer à filer un son d'une manière satisfaisante, il faut déjà avoir acquis au moins à un certain degré les qualités que je viens d'énumérer; on connaît l'antique proverbe *qui non sa fermare la voce, non sà cantare*. Filer très bien un son n'appartient qu'aux grands chanteurs, et mon dire ne vous étonnera plus quand je vous aurai conté une anecdote qui d'ailleurs fera diversion à l'ennui de mes termes techniques. Personne n'eut une mise de voix plus extraordinaire que Farinelli; il savait en respirant enfler ses poumons d'une grande quantité d'air, et puis il le ménageait avec une telle adresse qu'il pouvait soutenir la voix avec une force et une douceur inimitables, de manière à stupéfier ses auditeurs. En 1734, à l'époque de la rivalité des deux théâtres italiens à Londres, Farinelli chantait dans un opéra composé pour lui par son frère.

Au théâtre rival devaient chanter *Senesini*, *Carestini* et *La Cuzzoni*: c'était un redoutable voisinage; cependant Farinelli, sachant le pouvoir d'une *mise de voix*, résolut d'employer ce moyen pour captiver la faveur publique: il y réussit. Appuyant sa main droite sur sa poitrine, un peu au-dessous du cœur, il émit un son si frais et si pur, si longuement soutenu, si merveilleusement modifié, que tous les spectateurs en demeurèrent ébahis, et ses émules qui étaient venus pour l'entendre en perdirent courage. Les applaudissemens ne discontinuèrent pas pendant cinq minutes, et depuis ce moment l'affluence fut telle, que du mois d'octobre au mois de mai les entrepreneurs du théâtre parvinrent à payer dix-neuf mille livres sterling de dettes. *Grande effetto d'una missa di voce*, dit avec beaucoup de raison le biographe de Farinelli, qui n'est pas moins que le vénérable père *Giovenale Sacchi, della congregazione di S. Paolo, socio dell' instituto di Bologna, a della reale academia di Mantova, professore d'eloquenza nel collegio di nobili di Milano.*

Demander que nos élèves filent un son comme Farinelli, ce serait beaucoup exiger, quoique je sache bien tel directeur de théâtre qui paierait cher un son filé avec lequel il pourrait payer ses dettes. Mais revenons à notre feuille de papier réglé. Avec la mise de voix, mon élève étudie les gammes dont j'ai parlé, et qui peuvent seules suffire pour parvenir à la plus merveilleuse agilité. D'abord il les dit égales et dans un mouvement lent, les notes bien liées et bien articulées, et puis de degré en degré il en augmente la vitesse. Ici, comme pour tous les autres exercices, il commence au son le plus bas de sa voix, et monte jusqu'au plus élevé, et emploie successivement le *forte*, le *piano*, et le *mezzo forte*. C'est de la besogne pour toute la vie; jamais il ne faut cesser de s'exercer dans l'agilité sous peine de laisser sa voix s'allourdir. Un chanteur ne doit jamais se lasser d'étudier; madame Malibran fait des gammes chaque jour. Aussitôt qu'on aura acquis une agilité suffisante, on s'appliquera à se rendre maître, pour ainsi dire, de chaque note de la gamme, à faire ressortir en accentuant une ou plusieurs notes à son choix. En finirais-je si je voulais analyser tout ce que peut renfermer d'exemples les quatre pages de cette feuille de papier! Eh! mon Dieu! ne pourrait-on pas avec la moitié, de la persévérance et un bon maître devenir un chanteur distingué? Je ne veux plus dire qu'un mot de ce qu'on appelle les *agrémens du chant*, qui font à mon avis une des parties les plus essentielles de l'art. Les différentes espèces de *gruppetti* ou de *mordenti*, il faut une ligne pour les écrire, et une seule note avec le signe *tr.* au-dessus pour indiquer le trille. Je m'arrête: après avoir lu ces lignes, je prie MM. les *dilettanti e maestri del bel canto* de jeter encore une fois les yeux sur l'anecdote de Caffarelli; j'ose croire qu'elle ne leur paraîtra plus un conte.

Lorsque j'annonçais dans mes lettres précédentes que je rechercherais quels documens écrits nous restaient de l'ancienne école italienne, j'avais alors quelques velléités de faire de l'érudition musicale; aujourd'hui j'y renonce pour ne pas fatiguer inutilement les lecteurs de votre journal. Ainsi donc je ne parlerai ni d'une sorte de méthode de chant écrite en 1562, par *Camillo Maffei da Solofra*, ni des renseignemens précieux pour l'histoire du chant qu'on trouve dans la *prattica di musica* de *Zacconi* (1596), dans le *Melopeo* de *Cerone*, Naples, 1613, dans l'ouvrage de *Herbst*, imprimé à Francfort vers 1640, sous ce titre: *musica moderna prattica, overo maniera del buon canto*, etc., etc., me réservant de montrer ailleurs par quelles vicissitudes l'enseignement du chant est arrivé à la feuille de Porpora et de là aux volumineuses méthodes de notre siècle. Il est un document que je ne saurais me dispenser cependant de donner ici, parce qu'il est très peu connu et qu'il me semble de la plus haute importance: c'est un fragment de *l'Historia musica* d'Angelini Bontempi, sur l'ancienne école romaine, dont lui-même était élève.

« Dans les écoles de Rome, les élèves employaient chaque jour une heure à chanter des morceaux difficiles pour acquérir de l'habitude; une heure à l'exercice du trille, une heure à celui des traits (passaggi); une autre à l'étude des belles-lettres; une autre au travail du chant, en présence du maître et devant un miroir pour s'habituer à ne faire aucun mouvement vicieux avec le front, les sourcils ou la bouche. C'était l'emploi de la matinée. Après midi, une demi-heure était employée à l'étude de la théorie, une heure et demie au contrepoint, une heure aux belles-lettres. Le reste du jour était consacré à jouer du clavecin ou à composer quelque morceau de musique tel que mottet, chansonnette, etc. Nous venons de parler des exercices ordinaires dans l'intérieur de la maison. Les jours de sortie, les élèves allaient très souvent au dehors de la *porta Angelica*, près du *Monte Mario* où se trouvait un écho, devant lequel ils chantaient pour se rendre eux-mêmes juges de leurs défauts, ou bien ils allaient prendre part à l'exécution de la musique qui se faisait dans les églises de Rome. Écouter avec attention les chanteurs célèbres et nombreux qui florissaient sous le pontificat d'Urbain VIII, étudier leur manière, rendre compte au maître de leurs impressions et de leurs observations, était encore une des occupations de ces élèves. L'école de Rome était

dirigée par Virgilio Mazzocchi, habile professeur et maître de chapelle de Saint-Pierre-du-Vatican. »

P. R.

A M. Fétis, rédacteur de *la Revue musicale.*

Paris, le 5 juillet 1831.

Je viens de lire dans les deux derniers numéros de votre excellent journal la traduction d'un article de la Gazette musicale de Berlin, sur la découverte de deux tablettes grecques relatives à la musique.

Me trouvant en état de vous fournir quelque renseignement là-dessus, je m'empresse de vous les communiquer. Vous en ferez, monsieur, l'usage que bon vous semblera.

Vous aviez bien raison d'émettre des doutes sur l'authenticité de la trouvaille, et d'en vouloir constater la réalité par des preuves que vous avez demandées au professeur Murhard, qu'on disait être en possession de ces tablettes. Il ne vous a pas répondu, et je crains bien que cette réponse ne se fasse attendre long-temps. Votre lettre ne parviendra pas à une adresse qu'on aura peut-être quelque peine à trouver dans l'Almanach royal de Berlin. Voici le mot de l'énigme :

Toute l'histoire de cette découverte, tout le contenu des tablettes n'est que de pure fiction. Ce fut le directeur de la Gazette musicale de Berlin, M. Marx, qui conçut l'idée d'une plaisanterie, qu'il avoua plus tard lui-même avoir poussé un peu trop loin. Je regrette de ne pas avoir sous la main les deux premiers volumes de la *Cécilia*, dans l'un desquels se trouve cet aveu provoqué par une lettre de M. G. Weber, qui, désirant avoir le texte original d'un passage des tablettes, et ne pouvant se procurer l'adresse du professeur Murhard, avait écrit à M. Marx, dont la réponse ne tarda pas à le désabuser.

« Me voilà bien attrapé ! » s'écria Weber ; il ne put s'empêcher de rire lui-même d'avoir ainsi donné dans le piége.

Agréez, etc.

G. E. Anders.

Nouvelles de Paris.

A la septième représentation du nouvel opéra *le Philtre*, Mme Damoreau a paru dans le rôle qui lui avait été destiné par les auteurs, et qu'une indisposition assez grave l'avait empêché de jouer jusque-là. Le talent fini et précieux de cette cantatrice paraissait devoir se montrer avec avantage dans une musique qui est toute gracieuse et dans une pièce qui n'exige pas de force dramatique ; cependant l'effet qu'elle a produit dans cet ouvrage n'a pas répondu à l'attente de ses admirateurs. Soit que sa voix n'eût pas encore repris son état normal, soit qu'elle fût agitée par la crainte, ses intonations n'avaient pas la justesse irréprochable qui est une des qualités les plus remarquables de Mme Damoreau, la nature des sons n'avait pas la pureté accoutumée. La plupart des traits manquaient d'ailleurs d'éclat et de vigueur. Dans les ornemens dont elle a brodé peut-être avec un peu trop de luxe les mélodies du compositeur, on a retrouvé la richesse de l'imagination de la cantatrice, mais non le même bonheur dans l'exécution. En un mot, Mme Damoreau a été inférieure à elle-même; il est vraisemblable toutefois qu'elle reprendra ses avantages après avoir joué quelques représentations du *Philtre*.

— On donne ce soir à l'Opéra-Comique la première représentation d'un ouvrage en trois actes, qui a pour titre : *le Grand prix*, ou *le Voyage à frais communs*. La musique de cet opéra est de M. Adam, qui a déja obtenu plusieurs succès sur le même théâtre. Les principaux rôles seront joués par Ponchard, Lemonnier et Mme Casimir.

— Le concours pour le grand prix de composition musicale s'ouvrira à l'Institut le 20 de ce mois. Des modifications à apporter dans le mode de ce concours ont été proposés au ministre des travaux publics et des arts par la commission instituée par le ministre de l'intérieur ; mais il paraît que ces modifications sont ajournées indéfiniment.

Les concours du Conservatoire de musique auront lieu dans les premiers jours du mois d'août.

— Un concours est ouvert au Théâtre-Italien pour les choristes qui voudront y contracter des engagemens. Tous les lundi de chaque semaine du mois de juillet, les examens auront lieu au théâtre, depuis une heure de l'après midi jusqu'à trois.

Nouvelles étrangères.

Londres. *King's Théâtre* (Opéra Italien). Miss Paton, autrefois lady Lennox, aujourd'hui madame Wood, a quitté les théâtres anglais au commencement de la saison, pour essayer ses moyens dans l'Opéra Italien ; ses succès n'y ont pas répondu à l'attente de ses amis. La

voix de madame Wood a perdu beaucoup de sa fraîcheur, et maintenant elle est souvent obligée d'avoir recours aux cris pour assurer ses intonations. Dans la *Cenerentola*, où elle s'est fait entendre, elle avait à lutter contre le souvenir de madame Malibran, et ce souvenir lui a été funeste. A vrai dire, madame Wood n'a point d'école de chant : son mérite principal consiste dans un sentiment très pur de la musique; elle a brillé surtout dans la musique de Handel, et dans les chansons anglaises quelle chante avec beaucoup d'expression. Au théâtre Italien, ce genre de mérite est à peu près perdu. Le peu de succès de madame Wood à *King's Théâtre* l'a déterminée à se retirer à l'arrivée des bons chanteurs italiens.

Le début de Rubini a excité une sensation très vive dans le public, particulièrement dans le *Pirate* de Bellini, où il chante le rôle d'*Ernesto*. Sa voix qui a beaucoup gagné sous le rapport du volume, est de la plus belle qualité depuis le *mi* bémol en bas jusqu'à l'*ut* aigu; ce genre de mérite est celui qui produit le plus d'effet sur les amateurs anglais. Toutefois les habitués de *King's Théâtre* ont compris aussi le prix de la belle méthode de Rubini et de la pureté de son goût. On lui reproche seulement d'abuser de la roulade.

Madame Rubini, autrefois mademoiselle Chaumel, élève du Conservatoire de Paris, a chanté le rôle d'*Imogène* dans le *Pirate*, a été aussi fort bien accueillie. Cette cantatrice a succédé à madame Méric-Lalande, que l'état avancé de sa grossesse a obligé de quitter la scène.

Au *Pirate* a succédé *la Donna del Lago*. Les principaux rôles ont été chantés par Rubini, Curioni, madame Rubini et mademoiselle Beck. Cette demoiselle, qui remplissait celui de *Malcolm*, n'a pas été favorablement accueillie.

Le début de madame Pasta dans la *Medea* de Mayr a été un véritable triomphe. Cette grande actrice avait laissé de vifs souvenirs en Angleterre; la disposition favorable de l'auditoire s'est manifestée dès les premières scènes. Rubini et Lablache ont complété le charme de la représentation par la perfection de leur chant et de leur action dramatique. Le rôle de *Giasone* était rempli par Curioni et celui de *Creusa* par miss Fanny Ayton, jeune personne qui a formé son éducation musicale en Italie, et qui ne manque pas de talent.

Le nouvel Opéra *Anna Bolena*, de Donizetti, a été choisi par madame Pasta pour sa représentation à bénéfice.

Bien que vaincus par le talent extraordinaire de Paganini, les Anglais boudent toujours cet artiste, et ce n'est qu'à regret qu'ils l'applaudissent. Les concets qu'il donne sont moins productifs qu'on ne devait s'y attendre. La haute société est trop occupée de la question de la réforme parlementaire pour prêter beaucoup d'attention à la musique; d'ailleurs, ce monde fasbionable garde rancune à l'artiste pour avoir osé essayer de mettre à son talent un prix plus élevé qu'à celui de MM. François Cramer et autres virtuoses de même force. En vérité, ce peuple raisonnable est parfois bien enfant.

Drury Lane. L'opéra-comique de MM. Auber et Scribe, *Fra Diavolo*, a été représenté sur ce théâtre, sous le titre de *The Devil's Brother*, mais si défiguré, qu'il était impossible de le reconnaître, et que la première représentation a été la dernière. Un certain M. *Lee* s'était chargé d'*arranger* cet ouvrage, et suivant la méthode anglaise, il en a ôté la plupart des morceaux importans, on les a taillés et rognés pour les remplacer par des airs de sa façon. C'est d'après des échantillons de cette espèce que l'on a toujours jugé à Londres la musique française.

Le *Colporteur* de M. Onslow n'a pas été plus heureux: c'est encore M. Alexandre Lee qui s'est chargé de l'arranger de sa bonne façon, et il y a si bien réussi que le cours des représentations s'est borné à une seule. Il faut dire aussi que l'arrangeur a été parfaitement secondé par l'exécution. Notre correspondant nous écrit qu'on ne peut se faire d'idée de la manière dont la musique de M. Onslow a été rendue.

Une autre profanation a dû avoir lieu dans les derniers jours de juin : le terrible M. Lee a entrepris de faire passer sur la scène anglaise le chef-d'œuvre de Mozart, *Die Zauberfloete :* pauvre Mozart! qu'avez-vous fait à M. Lee pour qu'il vous joue ce mauvais tour?

Covent-Garden. *The Romance of a Day* (le Roman d'un jour), opéra nouveau de M. Bishop, a été joué avec succès à ce théâtre, quoique la musique soit d'un genre un peu trop sévère pour le public qui fréquente les théâtres anglais. Contre l'usage ordinaire, M. Bishop n'a pas rempli son ouvrage de petits airs qui ont seuls le privilége de plaire aux habitués de *Drury-Lane* ou de *Covent-Garden*. A l'exeption d'une tyrolienne en quintetto qu'on fait toujours recommencer, la plupart des morceaux sont dans le style concerté, et font honneur au talent de M. Bishop. Le nouvel opéra n'est au reste qu'une sorte d'intermède.

A ce petit ouvrage a succédé *Zemire et Azor* de Spohr, dont l'exécution a été plus soignée qu'elle ne l'est habituellement à ces sortes de spectacles. Les acteurs, et particulièrement miss Inverarity, ont fait des efforts

pour rendre d'une manière satisfaisante la musique difficile de Spohr; les chœurs sont aussi chantés avec soin. Toutefois, il est douteux que le succès de *Zemire et Azor* se soutienne : la musique de cet ouvrage est d'un genre trop sérieux pour le public anglais.

Un nouveau théâtre s'est élevé cette année sous le nom de *Queen's Théâtre* dans *Tottenham street*. Ce théâtre est fort petit; il est destiné à la représentation de quelques farces anglaises et de quelques petits opéras. On y a exécuté d'une manière supportable la sérénade de Hændel, *Acis and Galatea*, à laquelle M. Potter a ajouté des instrumens à vent. M. Seguin, élève de l'Académie royale de musique, y a chanté le rôle de *Polyphème*.

Vienne. Un genre d'opéra fort singulier a été essayé pour l'ouverture du théâtre *Kærtnerthor*, sous la direction de M. Duport. Cet opéra, qui a pour titre: *Der hoelzerne Sæbel* (le Sabre de bois), a été arrangé par M. le chevalier de Seyfried, sur des morceaux choisis dans la musique instrumentale de Mozart. Le même musicien avait déjà fait un essai de ce genre dans son *Assuerus*, qui avait été bien accueilli; mais il a été moins heureux dans cette occasion. Les morceaux principaux du nouvel opéra sont: 1° l'ouverture formée d'une grande sonate de l'œuvre 42; 2° un chœur tiré de l'œuvre 78; 3° le quatuor de *la Vitlanella rapita* (*dite Almen*), converti en quintette; 4° une pièce de musique militaire tirée d'une sonate en *ut* majeur, le finale du premier acte arrangé avec le quatuor de violon en *sol*, et le dernier finale avec fugue, pris dans la grande sonate en *re*, pour deux pianos.

Charles Czerny vient de publier sa deuxième messe solennelle. Cet ouvrage a obtenu l'approbation des connaisseurs.

Gotha. M. F. Nohr, premier maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha a fait représenter dans cette saison un opéra de sa composition intitulé: *Der Alpenhirt* (le Berger des Alpes). Cet ouvrage a été reçu avec beaucoup d'applaudissemens. On assure que la musique est à la fois originale, mélodieuse et savante : c'est beaucoup dire.

— La nouvelle de la mort du célèbre pianiste, Field, s'est répandue depuis quelque temps en Allemagne; on écrit de Moscou que ce virtuose jouit encore d'une bonne santé, mais il vit dans une retraite absolue, et ne se fait plus entendre.

— Le maître de chapelle Frédéric Schneider a ouvert à Dessau un cours de lecture sur la musique. Ce cours est divisé en douze séances dans lesquelles il traite : 1° de la mélodie; 2° de l'harmonie; 3° de l'union de la mélodie à l'harmonie; 4° du contrepoint simple et double; 5° des divers styles de la composition; 6° du caractère des instrumens et de la manière de les employer; 7° de l'union de la musique vocale à l'instrumentale; 8° de la connaissance des formes musicales; 9° de la musique d'église; 10° de la musique théâtrale; 11° sur la musique de concert et de chambre; 12° de la musique militaire et de la danse.

— Le nouvel opéra de Chelard (*Minuit*) a été joué à Munich avec beaucoup de succès; nous attendons des détails sur cette composition.

Naples. Les théâtres de cette ville n'ont point été heureux dans le choix des opéras qu'ils ont offert au public dans le cours de cette année. Au théâtre *Nuovo* : *il Carriere d'Ildegonda*, musique du maestro Maria Aspa, n'a vécu que deux ou trois soirées. Cet ouvrage a eu en cela le même sort qu'un autre opéra du même nom, dont la musique était de M. Michel Costa, et qui fut représenté il y a environ trois ans.

Le dernier opéra représenté sur ce théâtre (*la Strega di Derneglengh*), musique de Dionisio Pogliano Gugliardi, a été plus favorablement accueilli, et a eu un cours de représentations.

Milan. *La Neve*, comédie lyrique de Romani, musique du maestro Ricci, a été représentée au théâtre *Alla Canobbiana* le 21 juin dernier. Cette pièce, tirée de l'opéra-comique de MM. Scribe et G. Delavigne, n'a pas eu plus de succès que la musique, malgré les efforts de la Pantanelli, de Frezzolini, de Giordani et de Reina, qui étaient chargés des rôles principaux.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

Une occasion favorable se présente pour les amateurs de bons violons; il s'en trouve en ce moment une très belle collection en vente. On y remarque des instrumens des meilleurs luthiers italiens, français et allemands, tels qu'un très ancien et très beau violon de Duippofruggard, une belle copie ancienne de Stradivarius, un Vinaccio, un Galiani bien conservé, un Steiner véritable, un Joanni Odela, un Guarnerius, fils d'André, trois copies de Joseph Guarnerius, douze des plus beaux violons faits par Gosselin, un Morani, un Panormo, un Bocquai, un Gaspard de Salo, un Bassot, une superbe copie de Magini par Wuillaume, et divers autres violons par Chanot, Lupot, Wuilliaume, Pique, Gand, Alderick, Thiery, Auguère, etc. (101)

— Un très beau violon de Stradivarius estimé 5,000 fr., qu'on laisserait à bon marché. (102)

— Harpe de Preumager, très belle et fort bien conservée, 450 fr. (103)

— Une basse d'Amati, grand modèle recoupé.

— Une autre, sans nom d'auteur, fort bonne pour l'orch. (104)

S'adresser à l'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 24.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'af franchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 16 JUILLET 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

MM. les Souscripteurs des Départemens dont l'abonnement expire au 1er août sont priés de le renouveler dans la première huitaine de ce mois, soit en un bon sur la poste, soit en un mandat sur une maison de commerce de Paris, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal.

REVUE MUSICALE

Depuis le commencement de l'année 1830.

PREMIER ARTICLE [1].

Il est de certaines époques où les sociétés civilisées éprouvent le besoin de résumer leur situation, et de constater leurs progrès en politique, en morale, en industrie, dans les sciences et dans les arts. D'autant plus rares que les circonstances sont moins favorables au développement des facultés de l'homme, à l'exercice de sa raison, aux progrès de sa liberté, ces époques deviennent plus fréquentes à mesure qu'il s'éclaire et qu'il apprend à faire tourner ses passions au profit de son bonheur. Des siècles s'écoulaient, au moyen-âge, avant qu'il y eût à enregistrer quelque découverte importante, quelque avancement de l'espèce humaine vers un état meilleur; mais aujourd'hui l'on peut dire que chaque jour est marqué par quelque expérience, si ce n'est par quelque nouveauté. La nécessité de multiplier les revues, les comptes rendus de situations, se fait donc sentir de plus en plus; car l'examen de ce qui a été fait est le meilleur moyen d'apercevoir ce qui reste à faire.

(1) Nous croyons que nos lecteurs liront avec intérêt cette Revue que nous tirons du journal intitulé *le Temps*.

Chaque art, chaque science sont soumis à cette nécessité: la musique, qui est à la fois un art et une science, art puissant dont les moyens sont illimités, science étendue par la multitude d'objets qu'elle embrasse; la musique, dis-je, variable à l'excès, parce que sa marche est rapide, et parce que les modifications qu'elle subit changent ses formes jusqu'à la rendre méconnaissable, éprouve surtout le besoin de ces revues à des époques rapprochées. Je vais essayer, dans cet article, de faire voir quel a été son état depuis le commencement de l'année 1830, et indiquer son avenir.

Les objets que j'aurai à passer en revue sont: 1° la musique dramatique en Italie, en France et en Allemagne; 2° la musique religieuse; 3° la musique instrumentale; 4° la théorie et la littérature musicale; 5° les écoles de musique et les méthodes d'enseignement; 6° les inventions et perfectionnemens d'instrumens. Je terminerai par un tableau nécrologique des musiciens morts depuis dix-huit mois.

MUSIQUE DRAMATIQUE.

ITALIE. — Depuis plus de quinze ans, on ne peut parler de la musique dramatique italienne sans penser aussitôt à Rossini, en qui elle semble personnifiée. Quelques artistes accusent en cela le public d'ignorance; il y a plus d'humeur que de justice dans ce jugement. Le public ne peut connaître d'un art que ce qui est à son usage; or, on ne peut nier que la musique de Rossini n'ait été à peu près la seule qu'on ait entendue ou qu'on ait voulu écouter depuis long-temps sur les théâtres italiens de toute l'Europe. C'est qu'une révolution complète a été opérée par cet artiste dans les formes, le but et les moyens de la musique dramatique; et telle a été l'importance de cette révolution, que ce n'est pas seulement l'art en lui-même qui en a éprouvé les effets, mais que les dispositions morales de tout un peuple ont

été soumises à une perturbation violente en ce qui concerne cet art. En 1812, les Italiens en étaient encore aux douces et spirituelles mélodies de Paisiello et de Cimarosa; car leur oreille ne semblait faite que pour comprendre les formes mélodiques.

Paër, Mayr avaient obtenu des succès en essayant de leur faire goûter quelque chose de l'harmonie et de l'instrumentation allemande; mais les oreilles italiennes toléraient ces nouveautés en faveur des mélodies qui abondent dans les partitions de ces musiciens habiles, et regrettaient qu'on y eût mêlé des choses étrangères. Une horreur du bruit se manifestait surtout dans toutes les occasions où l'on essayait d'en faire entendre au public de la *Scala*, de la *Fenice* ou de *Saint-Charles*. Examinez aujourd'hui ce même peuple, et vous le verrez avide de cette harmonie, de ces effets d'instrumens, de ce bruit enfin qui jadis lui était odieux. Pas d'opéra où la *bande turque* ne vienne sur la scène joindre ses efforts à ceux de l'orchestre, où la grosse caisse et les cymbales ne frappent le rhythme pendant toute la durée du spectacle; car le rhythme est devenu le premier des besoins en musique pour un peuple qui n'aimait autrefois que le chant gracieux et même un peu vague. Qui a produit de si notables changemens, si ce n'est Rossini? Et toute discussion de goût à part, quelle opinion doit-on se former de l'artiste capable d'opérer de semblables prodiges, si ce n'est celle d'une imagination forte et puissante qui a dû s'emparer de l'attention générale, faire oublier tous les ouvrages qui n'étaient pas les siens, et pendant un temps ne laisser de place pour personne.

L'envahissement de l'Italie, en 1796, par les armées françaises, et les guerres qui en furent la suite, la diminution du pouvoir du clergé dans la Lombardie, la Toscane, le Bolonais, l'état de Venise, le Padouan, le Bergamasque, et la vente des biens de l'Eglise et des hôpitaux, avaient porté un coup mortel à la musique religieuse et aux écoles où tous les musiciens avaient trouvé jusque-là le principe de leur existence et de leur éducation, quand Rossini commença à sentir se développer en lui le germe du talent. De nouvelles écoles venaient d'être établies, il est vrai, par les soins de Napoléon, de Beauharnais et de Murat, mais sur des proportions moins vastes que celles des anciens conservatoires. D'ailleurs le prestige était détruit; l'ancienne ferveur des élèves n'existait plus, parce que les modèles avaient disparu. Rossini, pour qui la nature avait tout fait, sut se passer d'une éducation musicale, n'en connut point d'autre que la lecture des ouvrages de Mozart, de Haydn, de Beethoven et de quelques-uns des premiers maîtres italiens, et se fit une manière neuve, hardie, pleine d'incorrection, mais séduisante par sa nouveauté et surtout par ses formes gracieuses, qui d'abord firent excuser son harmonie, son bruit, et qui ensuite les firent aimer. Une facilité prodigieuse, une fécondité rare, se joignaient à ses autres qualités; il fournissait à lui seul plus d'ouvrages que les autres compositeurs aux villes principales de l'Italie, et bientôt il réduisit la plupart d'entre eux au silence, ou s'en fit des imitateurs. Tout allait à merveille tandis que Rossini se sentait en verve et produisait; mais il était facile de prévoir que l'effet d'une telle supériorité, en l'absence d'écoles bien dirigées, et l'usage constant de tous les moyens d'effet que fournissait l'art, auraient pour résultat d'user les sensations musicales, d'éteindre l'émulation, et de laisser l'Italie sans compositeurs quand le maître à la mode cesserait d'écrire.

C'est en effet ce qui est arrivé. En 1823, Rossini a quitté Naples pour venir en France, et depuis lors il a cessé d'écrire pour le théâtre italien. Ses anciens ouvrages, représentés sur tous les théâtres de l'Italie depuis lors, ont enfin fatigué l'attention de ses admirateurs les plus dévoués. De toutes parts on demande du nouveau, mais ce nouveau on ne sait où le prendre. Generali, devenu vieux avant le temps, s'est condamné au silence: Morlacchi vit à Dresde, et ses derniers essais n'ont point été heureux; Niccolini a fini sa carrière; Pacini a de la fécondité, mais, imitateur de Rossini, il ne s'est pas trouvé assez de force pour sortir de sa position secondaire après le départ de son modèle pour la France; Donizetti, faible de savoir, mais qui ne manque pas de génie, pourrait faire davantage pour sa gloire s'il ne travaillait avec négligence; Mercadante, qui avait promis un compositeur dramatique à l'Italie dans l'*Elisa e Claudio*, n'a point réalisé les espérances qu'il avait données, et semble s'être rendu justice en se condamnant au silence; il s'est fait directeur d'opéra à Lisbonne, puis à Madrid; Vaccai, qui manque aussi de force, a renoncé à une lutte inutile avec le public; Bellini, dont il sera parlé tout à l'heure, semble destiné à acquérir quelque renommée, mais c'est le seul compositeur de la jeune école qui ne se soit pas fait le servile copiste de Rossini. *Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.* Ainsi se vérifie la prédiction des critiques, que l'époque brillante de Rossini serait le signal de la décadence de la musique italienne.

Jetons les yeux sur les opéras qui ont été représentés dans l'année 1830 sur les théâtres d'Italie: qu'y verrons-nous? beaucoup de chutes honteuses, et pas un succès réel: rien enfin qui ait mérité de vivre quelques jours. Sans parler de nullités absolues telles que la *Fiera di Fras-*

cati, d'un maestro Bresciani, représenté à Venise; l'*Heroina del Messico*, de Ricci, jouée à Modène; la *Contessina*, de Cappelletti, à Bologne; *Bianca e Fernando*, de Campiuti, à Pavie; *Il Tenente e il Colonello*, de Moretti, dans la même ville; *Pulcinella marito e non marito*, farce détestable de Petrella, à Naples; *Costanza ed Oringaldo*, de Loro Rossi, dans la même ville; et *Saül*, de Mme Caroline Pazzini Uccelli, à Florence, ouvrages qui n'ont eu qu'une ou deux représentations, nous trouvons un *Malek-Adel* de Niccolini, que Mme Pasta n'a pu soutenir à Vérone; une *Giovanna d'Arco*, où il ne s'est pas trouvé un seul morceau digne d'être cité; une *Donna Bianca d'Avenello*, triste débris du talent usé de Pavesi; trois opéras de Donizetti, *I Pazzi per progetto*, *il Nuovo Pourceaugnac*, *il Diluvio universale*, qui n'ont fait que passer sur les théâtres de Naples, et qui n'ont été que de nouvelles preuves de la facilité négligente de leur auteur. Grand bruit a été fait à Venise de l'opéra de Bellini *I Capuletti ed I Montecchi*, composition à la vérité supérieure à toutes celles qui viennent d'être citées, mais qui ne justifie pourtant pas le bien qu'on en a dit. Au reste, Bellini, dans cet ouvrage comme dans sa *Straniera* et dans son *Pirate*, a donné lieu de remarquer ce fait singulier, qu'en imitant les formes et l'esprit de la musique française, il a obtenu de brillans succès, tandis que les compositeurs fidèles aux traditions italiennes n'ont pu faire applaudir leurs ouvrages. Cette circonstance confirme ce qui a été dit précédemment du changement opéré dans le goût des Italiens. Dans les ouvrages de Bellini, les morceaux d'ensemble, les duos développés, les grands airs sont fort rares, et l'on y trouve beaucoup de récitatif, de romances, de petits airs, en un mot beaucoup de morceaux de petites dimensions. Cette tendance à rapprocher la musique italienne de la française est d'autant plus remarquable, que les Italiens avaient montré jusqu'ici le plus profond mépris pour cette dernière.

Une nouvelle production du même compositeur, *la Sonnambula*, a été donnée cette année au théâtre *Carcano*, de Milan. Bellini semble avoir voulu s'y rapprocher de la manière italienne plus qu'il ne l'avait fait dans ses autres ouvrages. Les formes en sont plus grandes, plus musicales, et moins dramatiquement françaises que celles du *Pirate* et de *I Montecchi*. Ayant été écrite pour Mme Pasta et pour Rubini, cette partition a obtenu un brillant succès que certains journaux ont attribué au mérite des chanteurs, et dont les amis de Bellini ont fait honneur à la beauté de la musique.

Deux anciens compositeurs, Raimondi et Generali, ont voulu essayer de rentrer dans la carrière dramatique depuis le commencement de l'année 1831. Le premier, professeur de contrepoint au collége royal de musique de Naples, a fait entendre au petit théâtre *Nuovo* un operette en un acte, intitulé *il Ventaglio*; le succès a couronné son entreprise: le second, dans un *Beniowski*, représenté au théâtre de la *Fenice*, à Venise, n'a montré que la décrépitude d'un talent estimable. Pacini, qui depuis quatre ou cinq ans fut le grand fournisseur des théâtres de l'Italie, commence à sentir sa veine se glacer; cette année il n'a donné qu'un seul opéra, *il Corsaro*, pour l'ouverture du théâtre *Tordinona* de Rome. Comme dans presque tous ses derniers ouvrages, on trouve en celui-ci de l'habitude du métier, et rien de plus.

Deux jeunes musiciens ont fait leur premier pas sur la scène lyrique depuis le mois de janvier de cette année: l'un est M. Mazuoli, qui dans une *Rosamunda*, jouée au théâtre *Carcano* de Milan, a laissé entrevoir le germe du talent; l'autre, M. Pugni, élève du Conservatoire de Milan, a montré plus de connaissance des effets que d'invention dans son *Disertore suizzero*, représenté en dernier lieu sur le petit théâtre de *la Canobbiana* de la même ville.

Il ne faut pas croire que la faiblesse des ouvrages dramatiques représentés depuis le commencement de 1830 sur les théâtres d'Italie soit un accident dont il n'y a rien à conclure; les années 1828 et 1829 ont été plus déplorables encore, et de tout ce qui a été composé en 1827, il n'est resté que l'*Ultimo giorno di Pompei*, qui est considéré comme le chef-d'œuvre de Pacini, et le *Pirate*, qui a commencé la réputation de Bellini. La musique dramatique italienne, qui a été dans un progrès constant depuis Alexandre Scarlatti jusqu'à Rossini, entre donc dans une ère de décadence dont l'origine remonte non-seulement à la destruction des Conservatoires, mais à celle de la musique d'église; car s'il n'y a plus d'éducation musicale pour les compositeurs dramatiques, il n'y a pas plus d'avenir pour eux.

Jetons les yeux sur les productions de l'année 1769: nous y verrons que tous les opéras nouveaux représentés alors furent écrits par Bertoni, Astaritta, Galuppi, Anfossi, Baroni, Mortellari, Gazzaniga, Guglielmi, Jomelli, Majo, Piccini, Paisiello, Sacchini et Sarti, artistes dignes d'être classés au premier rang. Tous étaient ou directeurs de Conservatoires, ou maîtres de chapelles dans les églises ou les monastères les plus riches; leur existence était assurée; ils ne travaillaient que pour la gloire. Aujourd'hui il ne reste en Italie que trois écoles de musique assez mal organisées, et la plupart des chapelles ont été supprimées: en sorte

que les compositeurs n'ont qu'un sort d'autant plus précaire, que le prix de leurs partitions est fort modique. Aussi voit-on ceux mêmes qui ont obtenu des succès chercher hors de leur patrie des moyens d'existence qu'ils ne trouvent que dans des pays étrangers. A l'exemple de Rossini, Mercadante s'est fait directeur de musique en Espagne; Morlacchi en Bavière : Carafa ne travaille plus que pour les théâtres de France; Vaccai s'est fait maître de chant à Paris; Coccia à Londres, et ainsi de plusieurs autres. La musique, ou plutôt les arts en général ne prospèrent que par les institutions spéciales : supprimer celles-ci, c'est leur donner la mort. Dès 1796, la décadence de la musique fut inévitable pour l'avenir. Un homme de génie pourra se rencontrer dont le talent aura de l'éclat pendant un temps plus ou moins long; mais une époque brillante comme celle de 1750 à 1780 est devenue impossible.

Variétés.

CURIOSITÉS HISTORIQUES DE LA MUSIQUE.

Plusieurs inventions relatives aux instrumens de musique passent pour modernes, quoiqu'elles soient réellement fort anciennes. Ces inventions ne sont souvent constatées que par de petits écrits, qui, tirés à petit nombre, se perdent par la suite des temps, et les noms des inventeurs finissent par être ensevelis dans l'oubli. Il était difficile de constater des découvertes à des époques déjà reculées, où il n'y avait point de journaux pour les enregistrer, ou du moins, lorsque ces journaux étaient peu répandus et n'étaient rédigés qu'avec négligence. On ferait un livre assez volumineux de ces inventions perdues et retrouvées à diverses époques. Un petit livre fort peu connu, et mal décrit par Forkel et par Lichtenthal dans leurs Biographies musicales, offre un exemple très remarquable d'inventions de ce genre qui ont eu lieu dans le dix-septième siècle, et qui, après avoir été oubliées, ont été reproduites depuis comme des choses nouvelles. Ce volume révèle d'ailleurs des faits intéressans qu'on avait ignoré jusqu'à ce jour.

Michel Todini, musicien et facteur d'instrumens, né à Saluzzo, dans le Piémont, vers 1625, et fixé à Rome, où il exerçait ces professions, est l'auteur de ce livre dont le titre est : *Dichiaratione della Galleria armonica eretta in Roma da Michele Todini, piemontese di Saluzzo nella sua habitatione* (sic), *posta all' arca della Ciambella*, in Roma, per Francesco Tizzoni, 1676, 92 p. in-12. Forkel et Lichtenthal n'ont cité cet ouvrage que sous le titre abrégé de *La Golleria armonica*. Ils n'en ont pas connu le véritable contenu, car ils disent qu'il est relatif à la description d'un orgue ingénieux qui avait coûté dix-huit années de travail à Todini; mais ce n'est pas seulement à cet orgue que se borne la description, car la Galerie harmonique que cet habile artiste avait formée contenait plusieurs instrumens et machines qui étaient renfermés dans trois chambres de sa maison, et tous ces objets sont détaillés dans le petit ouvrage dont il s'agit.

Dans la première chambre se trouvaient deux horloges fort curieuses et fort compliquées qui n'avaient point de rapport direct avec la musique; dans la deuxième était une machine immense que Todini nomme *Polyphème et Galatée*, où beaucoup de mouvemens différens étaient exécutés par des Tritons et des dieux marins qui portaient un clavecin mécanique. Polyphème jouait d'un instrument appelé *Sordellina o Musetta*, dont les sons étaient produits au moyen d'un clavier placé sous celui du clavecin.

C'est surtout dans la troisième chambre que se trouvaient les inventions musicales très remarquables dont Todini était l'auteur. Ce sont ces inventions qui sont dignes de frapper d'étonnement, si l'on songe au temps où elles ont été faites. En voici la description abrégée.

Todini avait construit deux violons singuliers dont l'un portait sous ses cordes celles d'un autre *violinetto* ou *pochette*, qui sonnaient à l'octave de celle du violon. Au moyen d'un ressort placé près du sillet, on pouvait jouer à volonté le violon ou la pochette isolément, ou les deux instrumens ensemble à l'octave. L'autre violon, au moyen d'une machine ingénieuse, pouvait être monté tout à coup d'une seconde, d'une tierce, et même d'une quinte. Ces deux instrumens sont décrits dans le chapitre XXII du livre qui a été cité précédemment.

Dans le XXIIIème chapitre du même ouvrage, on trouve la description d'une *viola di Gamba* inventée aussi par Todini. Cet instrument était remarquable par un mécanisme qui permettait d'y jouer à volonté et sans démancher les quatre espèces de violes, c'est-à-dire, le *soprano* ou *par-dessus de viole*, le *contratto* ou *viola bastarda*, le tenore et la basse de viole. Todini avait aussi donné à la partie grave de cet instrument une étendue beaucoup plus grande, mais il y renonça par la suite, parce qu'il inventa la *contre-basse* qu'il introduisit et qu'il joua lui-même dans les oratorios, les concerts et les sérénades. Le nom du véritable inventeur de cet instrument a été ignoré de tous les historiens de la musique.

Todini avait aussi inventé deux clavecins qu'il avait construits lui-même. L'un de ces clavecins, conçu de la manière la plus ingénieuse, offrait les moyens de jouer dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique des anciens, sans avoir recours à des divisions multipliées et incommodes du clavier. Cet instrument est décrit dans le XXVe chapitre de la *dichiaratione*.

Enfin, dans la troisième chambre de la maison de Todini se trouvait un grand orgue qui renfermait beaucoup d'effets qu'on a reproduits depuis lors comme des inventions nouvelles. Cet orgue, dont la construction avait exigé plusieurs années de travail, faisait entendre ensemble ou séparément sept instrumens d'espèce différente, dont un était le grand orgue, composé d'un grand nombre de jeux qui pouvaient se séparer ou se réunir à volonté sans que l'organiste fût obligé de lever les mains du clavier; invention qu'on a reproduite de nos jours. Quatre instrumens *da penna*, c'est-à-dire, appartenant à l'espèce du clavecin ou des cordes pincées, étaient aussi renfermés dans cet orgue. L'un était un clavecin ordinaire, le second, une *Epinette* à l'octave aiguë, le troisième, un *Tiorbino* ou petit *Théorbe*. Ces quatre instrumens contenus dans l'orgue de Todini étaient un violon et l'espèce de grande viole, appelée *Lyra* ou *Accordo*, qui était alors en usage. Todini avait trouvé un mécanisme qui imitait parfaitement le jeu de l'archet sur ces instrumens. On sait que des recherches nombreuses ont été faites depuis la fin du dix-huitième siècle pour reproduire le même effet; mais ce qui rend l'invention de Todini vraiment merveilleuse, c'est que le même clavier servait pour l'orgue avec tous ses jeux, pour les clavecins, épinette et théorbe, et pour ces mêmes instrumens à archet, qui pouvaient être joués seuls ou réunis à l'orgue et aux instrumens *da penna*, sans qu'il fût nécessaire de lever les mains du clavier.

Todini a écrit son livre au moment où il venait de terminer toutes ses inventions et de les livrer aux regards et à l'examen des curieux dans sa maison; il y invite en plusieurs endroits tous les musiciens à venir les examiner et à s'assurer par eux-mêmes des avantages qu'on peut en retirer. On ne peut donc élever de doute sur leur réalité. D'ailleurs, Lichtenthal assure que l'orgue dont il vient d'être parlé existe encore à Rome, et qu'on peut l'y voir (Dizion. e Bibl. della mus. t. IV, p. 65).

BIOGRAPHIE.

FIORILLO (Ignace), né à Naples le 11 mai 1715, fit ses études musicales dans les Conservatoires de Naples, sous la direction de Leo et de Durante. Vers 1754, il devint maître de chapelle à Brunswick, et y composa la musique des ballets de Nicolini qui avaient alors beaucoup de vogue. En 1762, il fut appelé à Cassel comme maître de chapelle, avec des appointemens de mille écus d'Allemagne; il occupa ce poste jusqu'en 1780, époque où il fut mis à la pension. Désirant goûter les charmes du repos pendant les dernières années de sa vie, il se retira alors à Fritzlar, et y vécut dans la tranquillité jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de juin 1787.

On trouve en manuscrit ses principaux ouvrages dans la bibliothèque de Cassel; les plus remarquables sont : 1° trois *Te Deum;* 2° un *Requiem;* 3° deux *Miserere;* 4° deux *Magnificat;* 5° l'oratorio d'*Isacco* de Métastase; 6° plusieurs messes, psaumes et motets; 7° *Diana ed Endimione*, opéra représenté à Cassel en 1763; 8° *Artaserse*, opéra sérieux, *ibid*, 1765; 9° *Nitteti*, opéra, *ibid*, 1770; 10° *Andromède*, opéra, *ibid.*, 1771; 11° Plusieurs morceaux détachés, qui furent écrits pour le sopraniste Morelli, et introduits dans divers opéras.

Le style de Fiorillo est simple, naturel et rempli de mélodie; mais il manque d'originalité, et son style n'est qu'une imitation de la manière de Hasse.

FIORILLO (Frédéric), fils du précédent, est né à Brunswick en 1753. Dans sa jeunesse, il se livra d'abord à l'étude de la mandoline, sur laquelle il acquit une habileté peu commune; mais il quitta bientôt cet instrument pour le violon, et devint un des virtuoses les plus renommés sur son instrument. En 1780, il entreprit un voyage en Pologne; trois ans après, on lui offrit la place de directeur de musique au théâtre de Riga; mais il n'occupa ce poste que jusqu'en 1785, époque où il se rendit à Paris. Il s'y fit entendre avec succès au concert spirituel, et y publia quelques ouvrages qui furent accueillis avec empressement par les amateurs. Vers 1788, il quitta la France pour se rendre à Londres, où il s'établit définitivement. On croit qu'il y est mort; mais on manque de renseignemens sur les dernières années de sa vie : on sait seulement qu'il joua en 1794 un concerto d'alto, dans les concerts de Hannover-Square. Les auteurs du Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810) en parlent comme s'il eût encore vécu à cette époque; mais ceux du *Dictionary of musicians* qui a été publié à Londres en 1824 (2 vol. in-8°), avouent qu'ils n'ont pu recueillir aucuns renseignemens à cet égard.

On a de Fiorillo les compositions dont les titres suivent : 1° six trios pour deux violons et basse, op. 1, Berlin et Paris : cet ouvrage eut un succès prodigieux dans sa nouveauté; 2° six duos pour deux violons op. 2,

ibid; 3° six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Berlin; 4° trois concertos pour le violon, livr. 1, 2, et 3, op. 4, Paris; 5° six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 5, *ibid;* 6° six duos pour deux violons, op. 6, Berlin; 7° six *idem*, op. 7, *ibid;* 8° quatre symphonies concertantes pour deux violons principaux, op. 8, Paris, 1787. Ces mêmes symphonies ont été arrangées pour deux flûtes, et pour deux hautbois.

On a publié aussi à Paris, comme l'œuvre huitième de Fiorillo, six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon, 1788; 9° six trios pour flûte, violon et alto, op. 9, Paris; 10° trois sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon, op. 10, Paris; 11° six duos pour deux violons, op. 11, *ibid;* 12° six grand trios pour deux violons et basse, op. 12, Paris, 1791; 13° trois quintettis concertans pour deux violons, deux altos et basse, op. 13, *ibid;* 14° six duos pour deux violons, op. 14, *ibid*, 1794; 15° études de violon formant trente-six caprices, op. 15, Londres et Paris, 1796. Cet ouvrage est celui qui a le plus contribué à répandre le nom de Fiorillo, et à lui faire une brillante réputation. Les éditions en ont été multipliées en Angleterre, en France et en Allemagne; 16° six sonates pour violon et alto, faisant suite aux études de violon, op, 16, Paris, Sieber, 1798; 17° trois quatuors pour le violon, 1799. Le caractère du talent de Fiorillo, comme exécutant, était de jouer facilement les plus grandes difficultés; mais il tirait peu de son du violon, et son style manquait de largeur.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Brighenti (Pietro), *Della musica Rossiniana e del suo autore* (De la musique de Rossini et de son auteur); Bologne, 1830, in-8°, de la typographie de Emidio dell' Olmo.

L'auteur de cet écrit est membre de l'académie philharmonique de Bologne et de plusieurs sociétés savantes; toutefois on ne reconnaît pas dans son ouvrage de profondes connaissances dans l'art dont il parle. Son admiration pour le grand artiste dont il a fait l'objet de son livre est sans bornes; mais on voudrait qu'à côté des éloges passionnés qu'il lui donne, et qui sont mérités, il se trouvât quelque chose dont l'art pût faire son profit; mais rien de semblable ne s'y rencontre. On ne peut mieux donner une juste idée de l'enthousiasme dont M. Brighenti est saisi pour le génie du maître de Pesaro, qu'en citant le passage suivant de son œuvre laudative:

« Gia presto sarà il tempo in cui le troppo viete e dis-« creditate allegorie del paganesimo usciranno di ogni « ricordanza. Febo-Apollo avrà disgombro il solo del suo « carro e de' suoi cavalli; ne più in Parnasso regnerà « nume alcuno dell' armonia e del canto. Eppure vo-« ranno ancora gli artisti di musica possedere una im-« magine che infiammi di nobile entusiasmo le fervide « loro fantasie; nè altra allor ne voranno che il simu-« lacro di *Gioacchino Rossini.* » (Le temps n'est pas éloigné où les allégories surannées et discréditées du paganisme sortiront de la mémoire de chacun : Apollon ne guidera plus le char du soleil; les dieux de l'harmonie et du chant ne régneront plus sur le Parnasse; et cependant les artistes musiciens posséderont encore une image qui enflammera leur imagination du plus noble enthousiasme; cette image ne sera autre que celle de Rossini.)

— Caffi (Francesco), *Della vita e del comporre di Benedetto Marcello, Patrizio Veneto, sovra nominato principe della musica;* Venise, 1831, in-8°.

M. Caffi, littérateur musicien, né à Venise, et domicilié dans cette ville, a eu à sa disposition des mémoires qui lui ont fourni les moyens de donner à son travail toute l'exactitude nécessaire.

—Une nouvelle et troisième édition du *Dizionario della musica sacra e profana*, de l'abbé Pietro Gianelli, vient d'être publiée dans la même ville. Il y a lieu de s'étonner qu'on multiplie les éditions d'un mauvais livre dans lequel les fautes les plus grossières sont accumulées. Pour donner un exemple de l'érudition de l'abbé Gianelli, nous citerons son article *cembalo* (clavecin), dans lequel il prétend faire remonter l'invention de cet instrument à David, et où, pour preuve de son opinion, il s'appuie sur le texte de la Vulgate, au 130me psaume, *Laudate eum in cymbalis.* Le pauvre homme est de cette force dans tout son livre. La partie biographique n'y est pas moins curieuse.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE GRAND PRIX,

OU LE VOYAGE A FRAIS COMMUNS,

Opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Gabriel et Masson, musique de M. Adam.

Les Italiens divisent leurs opéras en trois genres principaux qui sont : 1° l'opéra *seria*, l'opéra *semi-seria*, et l'opéra *buffa*. Celui-ci peut être encore de deux sortes,

savoir : l'*opéra buffa* proprement dit, genre auquel appartiennent *Il matrimonio segreto* et le *Barbiere di Siviglia*, et *la Farsa*, telle que *la Cuffiara*, de Paisiello. Ces genres ont un caractère musical très prononcé et se distinguent par des différences remarquables. L'*opéra seria* répond à ce que nous appelons le *grand opéra;* le *semi-seria* est notre drame musical de demi-caractère, auquel appartiennent *Euphrosine*, *Montano et Stéphanie*, *Lodoïska*, *les Deux Journées*, *Léocadie*, etc., etc.; quant à l'opéra bouffe, nous n'avons rien qui lui ressemble réellement, car ce genre est conçu dans un système tout musical par les Italiens, et notre *comédie lyrique*, genre où brille plus d'esprit que de gaîté, n'admet la musique que comme un accessoire. La farce se prête merveilleusement à la musique; la verve du compositeur n'y est limitée par aucune considération de convenances théâtrales; malheureusement, les Français relèguent en général ce genre de pièces à leurs théâtres de vaudevilles du plus bas étage : on ne le trouve que fort rarement à l'Opéra-Comique. *Monsieur Deschalumeaux*, *les Rendez-vous bourgeois*, sont de véritables farces, dans lesquelles la musique aurait tenu une place importante si ces pièces eussent été coupées par un poète italien; mais à l'époque où elles furent écrites, l'éducation musicale des Français n'était pas assez avancée pour chercher dans les produits de cet art leurs jouissances les plus vives au théâtre; avant tout, il fallait une pièce dont les scènes s'enchaînassent selon les règles du théâtre, des mots plaisans, des saillies en dialogue et non point en musique.

La gaîté la plus libre, les bouffonneries les plus ridicules, sont aussi favorables à la musique que le drame pathétique. Ce sont des accens d'un autre genre qui procurent des sensations d'une autre espèce; mais l'art s'y peut développer avec autant de puissance. C'est ce que les Italiens ont bien compris. En France, on désirait avant tout un spectacle agréable, où la musique ne fît que varier le plaisir; ce penchant du public, fortifié par l'habitude, a donné lieu à la *comédie lyrique*, en d'autres termes, à l'opéra-comique dans lequel Grétry, Dalayrac, et quelques autres auteurs se sont illustrés.

Depuis que le véritable drame musical s'est introduit à l'opéra-comique, la comédie lyrique a perdu de son importance. Le public, en raison des progrès de son goût et de ses lumières, a donné chaque jour plus d'attention à la musique, et s'est aperçu que cet art n'est puissant que lorsqu'il domine toute l'action ou lorsqu'il sert à exprimer des mouvemens passionnés de l'ame : rien de tout cela n'existe dans la comédie; de là vient qu'elle a fini par disparaître de notre scène, et qu'elle n'a été conservée que dans de petits ouvrages en un acte. Le retour à l'ancien genre dans *le Grand prix ou le Voyage à frais communs* est donc en quelque sorte un pas rétrograde qu'on essaie de faire faire à l'Opéra-Comique : je doute qu'on y réussisse. En vain M. Adam a-t-il fait des efforts pour *musicaliser* le sujet sur lequel il travaillait, au moyen de la multiplicité des morceaux et des formes qu'il a empruntées à l'opéra moderne : la comédie repousse tout cela. Là où il n'y a pas de situation véritablement musicale, les morceaux qu'on introduit dans les scènes ne peuvent être que des morceaux de placage qu'on peut ôter sans que l'ouvrage en éprouve quelque dommage; d'ailleurs, la richesse des formes de l'instrumentation ne s'allie pas avec des mots spirituels ou des scènes d'intrigue. Tout est désavantageux pour le musicien dans une pièce de cette espèce : si sa musique est faible, sa réputation en souffre; si elle est forte, elle nuit à l'intelligence de l'action. Quelques mots du sujet du *Grand prix* feront comprendre que cet ouvrage n'était pas favorable à la musique.

Un jeune musicien, amoureux de la fille du directeur de l'école française des beaux-arts de Rome, n'a d'autre ressource pour revoir celle qu'il aime que d'obtenir le grand prix de l'Institut; mais ce prix est donné à un autre. Un peintre de ses amis, qui a été plus heureux que lui au concours, lui procure l'occasion de se rendre à Rome avec un original qui veut voyager *à frais communs*, et qui se charge de la dépense, sauf à compter après. On part, et après quelques journées de voyage on arrive dans une auberge des Alpes. La femme de l'aubergiste est une Parisienne que notre jeune homme a connue et à qui il a promis d'être le parrain de son premier enfant; cet enfant vient de naître précisément, et le musicien est tenu d'acquitter sa parole. De là, obligation de s'arrêter pour la cérémonie du baptême; mais le compagnon de voyage ne se rend à Rome que pour épouser la maîtresse du jeune homme, et une lettre qu'il reçoit l'oblige à partir sur-le-champ. Il écrit deux mots à celui qui est son rival sans le savoir, monte en voiture et disparaît. Heureusement arrive le peintre qui se charge de conduire son ami au but de son voyage. On arrive à Rome avant l'épouseur, mais on trouve le père inflexible. Une seule ressource reste encore : c'est le peintre qui imagine d'en faire usage. Au moyen d'une scène de *quiproquo*, il parvient à faire obtenir à son ami la main de celle qu'il aime par celui même qui devait épouser la jeune personne.

Il y a de la facilité dans la musique que M. Adam a faite sur cette pièce d'intrigue, trop de facilité même,

car c'est là le défaut de ce jeune compositeur. Il attache plus d'importance à faire vite qu'à travailler ses ouvrages avec soin; de là les négligences de son style et le peu de scrupule qu'il a dans le choix de ses idées. Peut-être, en écrivant ainsi, s'est-il jugé et a-t-il vu sa portée; toutefois, à sa place, je voudrais savoir de quoi je serais capable, et j'écrirais avec soin, ne fût-ce que pa rcuriosité. Il y a dans son opéra nouveau beaucoup d'acquit sous le rapport des formes et des effets; c'est quelque chose, sans doute, mais il faudrait aussi qu'il y eût de l'originalité et du choix dans les idées, et cela manque absolument dans cet ouvrage. Au reste, la pièce a réussi sans opposition.

Nouvelles étrangères.

Munich. M. Chelard, compositeur français, qui paraît avoir fixé sa résidence dans la capitale de la Bavière, vient de faire représenter dans cette ville un opéra en trois actes, sous le titre de *Minuit;* cet ouvrage a obtenu le plus brillant succès. L'ouverture, plusieurs morceaux d'ensemble et les chœurs ont particulièrement excité l'enthousiasme du public. La célèbre cantatrice Mlle Schechner et Mme Vespermann ont contribué puissamment au succès de la partition de M. Chelard; elles ont été redemandées après le spectacle, ainsi que le compositeur, qui a été couronné.

Londres. Le 24 juin dernier, un opéra nouveau, composé par miss Marianne Jervis, fille de lord Saint-Vincent, a été essayé dans les salons d'une dame, amie de l'auteur; cet opéra, intitulé *Siroe*, a été tiré des poèmes de Métastase; mais on a dû y faire beaucoup de changement, car le programme indique cinq duos, un quatuor et un finale qui n'existent pas dans la pièce originale. La plus haute société assistait à cet essai qui a excité le plus vif intérêt; le finale du premier acte a été redemandé. Des chanteurs distingués étaient chargés des principaux rôles; l'orchestre était dirigé par M. Oury, et M. Gabussi, professeur de chant, était au piano. Mlle Jervis est élève pour le chant de Mme Pasta; elle possède le plus beau talent: on ne dit pas quel a été son maître dans l'art d'écrire la musique.

— Le 4 juillet, Paganini a donné son huitième concert qui a été un des plus brillans de la saison; la recette a été fort considérable, et l'enthousiasme de l'auditoire porté au plus haut degré.

— Les concerts philharmoniques ont été brillans cette année: on y a entendu les plus belles symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven, une symphonie en *mi* bémol de M. Neukom, quelques ouvertures de Chérubini, Weber, Spohr, Beethoven, Marschner et Mendelsohn. Au troisième concert, on a entendu un choix des morceaux du *Jugement dernier*, oratorio de Spohr, qui a produit peu d'effet et où l'on n'a trouvé nulle trace d'invention. Les meilleurs chanteurs du théâtre italien, Mme Wood, et MM. Phillips et Sapio, se sont fait entendre dans ces concerts.

— L'Institut royal des arts et sciences de Parme a décerné une médaille d'or à M. Antoine Gibertini, luthier de cette ville, pour un violon construit par lui dans la manière de Stradivarius, et dans lequel il a su atteindre à la plus grande intensité et à la plus belle qualité du son.

Bulletin d'Annonces.

La huitième livraison des Œuvres de Beethoven et de Charles-Marie de Weber vient de paraître chez M. Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97; nous rendrons compte de cette intéressante livraison dans un de nos prochains numéros.

A. Bergère, variations brillantes et faciles pour violon seul, sur trois airs favoris: *le Songe de J.-J. Rousseau*, *sul Margine d'un rio*, et *une Tyrolienne*, dédiées à M. Pietro Feraglio. Op. 3. — 4 f. 50 c.
A Paris, chez Frey, place des Victoires, n° 8.

Le même. *La jeune Varsovienne*, romance avec accompagnement de piano. — 1 f. 50 c. (au profit des Polonais).
A Paris, même adresse.

Trois marches funèbres de Rossini et de Beethoven, arrangées pour la musique militaire pour être exécutées aux anniversaires des 27, 28 et 29 juillet; dédiées aux gardes nationales de France par F. Berr, compositeur du journal d'harmonie militaire. Prix net, 7 fr. 50 c. franc de port.
Cet ouvrage paraîtra avant le 20 juillet. Les personnes qui désireront le recevoir sans retard, sont priées de souscrire d'avance chez l'éditeur, en lui faisant passer le montant de la souscription.
Chez E. Troupenas, rue Saint-Marc, n° 23, à Paris.

— 1. *Le sommeil de Julien*, romance, paroles de Mme Desbordes-Valmore, musique de Mme Haututte, née Salmon, — 1 fr. 50 c.
2. *Le vrai mal d'amour*, romance, par les mêmes auteurs.
3. *Chant du faucheur polonais*, paroles de M. A. d'H***, musique de Mme Haututte. (se vend au profit des Polonais.)
4. *L'Esprit follet*, chanson de M. Butignot, musique de Mme Haututte.
5. *Près de l'orme, au haut du village*, chansonnette, paroles de M. Casimir Bonjour, musique de Mme Haututte.
6. *Le Rendez-vous*, romance, paroles de M. Boucher de Perthes, musique de Mme Haututte.
7. *Le vieux drapeau*, paroles de M. F. Thueux, musique de Mme Haututte.
A Paris, en dépôt chez Frère, passage des Panoramas.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 25.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'af franchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 23 JUILLET 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

MM. les Souscripteurs des Départemens dont l'abonnement expire au 1er août sont priés de le renouveler dans la première huitaine de ce mois, soit en un bon sur la poste, soit en un mandat sur une maison de commerce de Paris, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal.

POLÉMIQUE.

Le directeur de *la Revue musicale* a écrit la lettre suivante au rédacteur du journal *le Temps*.

Paris, 17 juillet 1831.

Monsieur,

Permettez-moi de vous entretenir un moment d'une discussion dans laquelle M. d'Ortigue, rédacteur habituel des articles de musique dans *l'Avenir*, veut absolument m'engager, à propos de certain article que le même M. d'Ortigue a fait insérer dans la *Revue de Paris*. Voici le fait:

Le 5 juin dernier parut dans le recueil périodique que je viens de citer, l'article dont il s'agit, sous ce titre: *Du mouvement et de la résistance en musique*. Je lus ce morceau, et n'y attachai guère plus d'importance qu'à beaucoup d'autres déclamations oiseuses dont l'art que je professe est souvent l'objet dans les journaux; j'y avais remarqué que, sans avoir une idée bien nette de ce qu'il voulait dire, l'auteur avait fait un jeu de mots sur deux expressions devenues fort à la mode dans le langage politique, et cela ne me parut mériter aucune attention sérieuse. M. d'Ortigue, qui avait ses motifs pour ne pas être de mon avis, vint me trouver, et me demanda de rendre compte de son article dans la *Revue musicale*, en me priant de ne pas le maltraiter outre mesure. Je vis que M. d'Ortigue voulait qu'à tout prix on sauvât son œuvre de l'oubli, et je tâchai de lui rendre ce service en essayant de discuter ses opinions.

A l'embarras que M. d'Ortigue éprouvait à entrer en matière, aux phrases contradictoires que je voyais dans son début, il m'était bien démontré qu'il n'était pas bien sûr de ce qu'il voulait dire. Ainsi je voyais dans un paragraphe que l'école italienne est menacée de décadence; dans un autre endroit, que Rossini *a pu seul donner à cette école la vie et l'éclat dont elle brille*, et plus loin, que cette même école, qui est menacée de décadence, quoiqu'on lui ait donné de la vie et de l'éclat, *a des germes de durée et des élémens de conservation*. Je ne pus passer sous silence des contradictions si manifestes; je les indiquai en quelques mots, et je passai ensuite à l'examen de la partie du travail de M. d'Ortigue à laquelle il semblait attacher le plus d'importance. Appliquant aux arts deux expressions dont M. l'abbé de Lamennais s'est servi pour des choses plus sérieuses, il appelle *ordre de foi* ce qui se peut apprendre, c'est-à-dire la science musicale, et *ordre de conception*, ce qui est le résultat de l'imagination. Tout le monde sait qu'on trouve en effet dans la bonne musique deux choses: l'une est le produit de l'expérience, c'est-à-dire la science; l'autre est le fruit de l'invention. Mais c'est une grave erreur que de croire que la science appartient à *l'ordre de foi;* car *la foi* est la croyance sans examen, et le musicien qui croirait aveuglément ce que lui dit son professeur serait un pauvre artiste. C'est à l'ordre de *conviction* qu'appartient la science musicale; mais M. de Lamennais n'a point parlé de celui-là, et M. d'Ortigue n'y a point pensé. Au reste, je ne suis point entré en discussion là-dessus avec lui; j'avais à examiner le p

ragraphe que je vais citer, et qui est beaucoup plus curieux.

« Examinons, dit M. d'Ortigue, la doctrine que l'é-« cole a substituée à celle-ci (celle de principes immua-« bles consacrés par l'expérience universelle). Quel-« ques individus se sont rencontrés qui, s'érigeant en « arbitres suprêmes du goût et du beau dans leur art, « ont fouillé dans les archives du génie, ont vérifié ses « titres, ont décidé en dernier ressort de ce qui était « vrai, de ce qui était faux, ont appelé règles invaria-« bles des formules arbitraires péniblement élaborées « dans leur tête, ont assigné à l'activité de l'esprit hu-« main les bornes de leur propre capacité, et, empri-« sonnant le génie dans les limites circonscrites de leur « sphère particulière, ils lui ont dit : *Tu n'iras pas plus « loin!* Du reste, pour tout ce qui tient aux traditions « des siècles, aux développemens futurs, liberté en-« tière, disent-ils, à condition qu'on ne sortira pas du « cercle de leurs théories. Cette école, en littérature, « a pris le nom de *classique* ou d'*académique;* en musi-« que, elle s'est décorée du nom de *Conservatoire.* Un « enseignement despote, un génie esclave, un art ar-« tificiel, exotique, voilà ce qu'on doit à *cet ordre de « foi bâtard.* »

N'est-il pas évident, monsieur, d'après ce passage, que M. d'Ortigue se persuade qu'on n'enseigne dans les Conservatoires qu'une science fausse, résistante aux progrès de la musique; et que sans ces écoles tout irait pour le mieux? Convaincu par ses propres paroles que ce partisan du mouvement ignore ce que c'est que la science dont il parle avec tant d'assurance, j'ai cherché à le tirer d'erreur. Je lui ai fait voir que, loin de résister aux progrès de l'art, elle s'est toujours modifiée par eux, résumant simplement ce que le génie avait imaginé successivement, et étendant sans cesse son domaine. Je lui ai dit enfin que je ne connaissais pas de professeur qui enseignât autre chose dans les Conservatoires. J'aurais pu le renvoyer aux livres qui ont été faits sur ces matières pour l'usage de la première école de musique de France, mais c'eût été lui dire qu'il parlait de ce qu'il ignorait, et par politesse je n'en fis rien.

Je croyais ne plus entendre parler ni du *mouvement* ni de la *résistance* en musique; mais j'ignorais à qui j'avais à faire. Il me vint bientôt une longue lettre où M. d'Ortigue prétendait que je lui avais prêté des idées qui n'étaient pas les siennes, et me traitait assez cavalièrement. Je publiai cette lettre dans la *Revue musicale*, et je l'accompagnai de notes où je fis voir que dans tout cela M. d'Ortigue ne fait qu'une dispute de mots, une véritable logomachie, et qu'il sort continuellement de la question. Selon lui, ce n'était pas la doctrine des professeurs du Conservatoire qu'il avait attaquée. — C'est donc leur manière de l'enseigner? Pas davantage. — Leurs élèves peut-être? Encore moins. — Mais quoi donc? *La fausse science*, *l'enseignement despote*, *le génie esclave*, *l'art artificiel* (comme si tout art n'est pas artificiel!) *exotique*, et *l'ordre de foi bâtard.* Là-dessus je lui dis que je ne le comprends pas.

Vous croyez peut-être, monsieur, que la chose en reste là? Mais détrompez-vous; M. d'Ortigue veut exploiter ce qu'il considère comme *son idée*, et me fait apercevoir trop tard que j'ai donné dans un piége en entrant dans cette discussion avec lui. Vainqueur ou vaincu, peu importe à M. d'Ortigue, pourvu qu'on s'occupe de son mouvement et de sa résistance; pour lui tout sera gain dans cette affaire. Je n'ai rien à dire sur son calcul; mais j'ai à me plaindre de son procédé, car, pour se donner tous les avantages de la discussion, ce n'est plus au directeur de la *Revue musicale* qu'il s'adresse, bien que jamais celui-ci ne se soit refusé à publier ses réponses; il trouve plus convenable aux intérêts de son amour-propre de porter sa polémique dans le feuilleton de l'*Avenir* (le 15 de ce mois), et là, tout à son aise, il me fait la leçon, se moquant agréablement de mes notes, qu'il se garde bien de citer, et se décernant sans façon les honneurs du triomphe.

Quel que soit mon dégoût pour les vaines disputes et les niaiseries, la conduite de M. d'Ortigue en cette circonstance m'oblige à rentrer encore dans celle-ci; mais ce sera pour la dernière fois. Il pourra ensuite discourir tout à son aise et m'accabler de son dédain sans me déterminer à rompre le silence.

Vous vous rappelez, monsieur, que j'ai fini par dire à M. d'Ortigue que je ne comprends pas ce qu'il veut dire avec sa *fausse science*, et que dans un autre endroit j'ai parlé de ses contradictions. Vous avez compris qu'en parlant de *l'embarras de mon intelligence*, je me suis servi d'une forme polie pour lui faire entendre qu'il ne se comprenait pas lui-même; mais ce n'est pas ainsi qu'il l'entend. Voici les jolies choses qu'il dit là-dessus dans son feuilleton du 15 juillet :

« Par cela même que M. Fétis fait l'aveu sincère de « l'embarras où son intelligence s'est trouvée, il renonce « au droit de nous mettre en contradiction manifeste « avec nous-même, car cette contradiction, *manifeste* « à ses yeux, supposerait *manifestement* qu'il nous a « compris. Pour sortir de ces embarras, que fera « M. Fétis? Après avoir confessé, dans la première « note, qu'il ne nous a pas compris, dans la seconde, « et pour ne pas perdre l'occasion de relever la con-

« tradiction manifeste de nos paroles, il commencera « par dire qu'il nous a très bien compris, dût-il se « mettre en contradiction manifeste avec lui-même. »

Tout l'article est dans ce goût; M. d'Ortigue s'y montre partout un intrépide ergoteur; le penchant à la dispute sur les mots, qui chez lui domine la pensée, m'oblige à lui parler un langage catégorique. Je ne lui dirai donc plus que je ne comprends pas ses distinctions de deux sortes de sciences; je ne le renverrai plus à son paragraphe que j'ai cité textuellement, et où se trouve toute la question; je lui dirai nettement qu'en discourant sur la vraie et la fausse science, sur l'ordre de foi véritable et l'*ordre de foi bâtard*, il ne sait de quoi il parle. Ceci ne me paraît pas ambigu dans les termes.

Quant aux contradictions, j'en releverai encore une; elle suffira pour donner une idée de la liaison des faits dans l'esprit de M. d'Ortigue. Quiconque connaît la science sait que son domaine finit où commencent les formes idéales. On ne peut donc enseigner que l'art d'écrire; le reste appartient à l'imagination. C'est ce que devrait savoir surtout celui qui se déclare ouvertement le partisan du mouvement. Eh bien! M. d'Ortigue reproche au Conservatoire de ne point enseigner aux jeunes compositeurs à faire un quatuor, un quintetto instrumental, une symphonie, de ne point leur apprendre ce que c'est qu'*une idée mélodique*. Apprendre ce que c'est qu'une idée mélodique! Qui aurait pu penser qu'une idée mélodique appartînt à l'*ordre de foi?*

Vous pensez peut-être, monsieur, qu'il eût mieux valu ne pas relever de pareilles choses, et que le silence eût été la meilleure réponse. Ce silence, je l'aurais en effet gardé, si le langage de M. d'Ortigue eût été moins superbe.

Agréez, etc.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

SEPTIEME LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE MUSICALE.

Le fragment que j'ai cité de l'histoire de Bontempi, les explications que j'ai données sur la feuille de Porpora, c'est autant qu'il en faut pour montrer en quoi consistait dans l'ancienne école italienne l'étude du chant, et combien l'enseignement de cet art a dégénéré. Mais indépendamment de l'enseignement proprement dit, on suivait dans ces écoles-modèles des traditions d'un autre genre, qui, pour être moins fondamentales, ne laissaient pas d'avoir leur importance. On en jugera.

Dans les écoles les plus nombreuses, et particulièrement dans les Conservatoires, il n'y avait qu'un seul maître de chant; les études étaient homogènes, et c'est à cela surtout qu'ont dû leur naissance les différentes écoles Napolitaine, Bolonaise, Romaine et Vénitienne. Celles de Bologne et de Naples furent les plus célèbres; c'est dans ces deux villes, en effet, que fleurirent les plus illustres maîtres.

Ce professeur unique enseignait à la fois et le *professorat*, si je puis m'exprimer ainsi, et la pratique de l'art. Dans chaque classe on choisissait les élèves les plus intelligens et les plus forts, et ceux-ci, sous les yeux du professeur, faisaient répéter la leçon de chaque jour à leurs condisciples. Il n'est pas besoin de faire ressortir les avantages de cette méthode, ils sont évidens pour toute personne qui a pris ou reçu six leçons de chant en sa vie. Ces élèves-répétiteurs étaient de vrais *moniteurs* d'enseignement mutuel, nouvelle invention renouvelée des siècles passés.

La voix est une chose si délicate et si fragile qu'il n'est sortes de précautions que l'on n'eût soin de prendre des jeunes chanteurs dans les Conservatoires d'Italie et surtout dans les écoles privées, cette véritable pépinière des grands talens.

Burney nous apprend qu'au Conservatoire de St-Onofrio, les 16 castrats qu'il y avait de son temps étaient séparés du reste des élèves. « Ils couchent, dit-il, dans les étages du haut et dans des appartemens plus chauds que le reste des élèves, parce que leurs voix étant plus délicates, on a soin de leur éviter le danger des rhumes qui nuiraient non-seulement à leurs études, mais les exposeraient à perdre leur voix pour toujours. » Ainsi donc, la *qualité* de castrat (j'emprunte cette épithète à M. de G.) servait à rendre la voix encore plus fragile qu'elle ne l'est dans l'état naturel; mais les *evirati* avaient sur les autres chanteurs l'avantage de pouvoir, sans interruption, continuer leurs études pendant six ou huit ans. La mue a peu d'influence sur ces sortes de voix, et après l'opération de la castration, le larynx reste à peu près stationnaire dans son accroissement, tandis qu'elles acquièrent en même temps un éclat et une force relatives à l'ampliation que les cavités thoracique, buccale et nasale prennent avec l'âge. Malgré cela, la *qualité de castrat* n'est pas d'un si haut avantage qu'on doive, lorsqu'on en est doué, devenir un grand chanteur; non! heureusement pour l'humanité, d'autres artistes et en grand nombre ont balancé souvent et quelquefois dépassé la réputation des *evirati* les plus fameux. Sans parler des cantatrices qu'on n'a pas besoin de soumettre à cette barbare opération, Raff, Babini, Anzani, David le père et bien d'autres ténors, peuvent être cités à côté

des Guadagni, des Pacchiarotti, des Crescentini, etc. Je ne rechercherai pas ici quel temps employaient à leurs études les *soprani* femmes et les ténors; mais l'expérience a prouvé que quatre années d'études sérieuses et constantes sont plus que suffisantes pour mettre un élève sur la route qui mène aux points les plus élevés de l'art. C'est donc une grande erreur de croire que les chanteurs italiens ont dû la supériorité de leur chant à leur *qualité* de castrat. Cette supériorité, on ne peut raisonnablement l'attribuer qu'à l'excellence de la méthode italienne. L'histoire de l'art cite les noms d'artistes Allemands, Anglais et Espagnols, qui ont fait leurs études en Italie, et dont la réputation s'est élevée aussi haut que celle des plus habiles castrats. Il suffit de rappeler les noms de l'*Inglesina*, d'*El Tedeschi*, de Raff, de la *Todi*, etc. Autrefois on trouvait en Italie douze ou quinze chanteurs du premier ordre, et soixante à quatre-vingts du second rang. En se rappelant quelle était alors la distribution des rôles dans un opéra, on se convaincra que les castrats ne formaient même pas la moitié de ces chanteurs. Dans l'*opera seria*, et c'est surtout à ce genre que s'adonnaient les grands artistes, il y avait constamment deux soprani hommes, un soprano femme, un contralto et un ténor. Et veut-on savoir quels étaient ces ténors *non-evirati*? Je ne dirai rien de David, que nos pères ont entendu au concert spirituel où il produisit une sensation prodigieuse. Anzani, le maître de Garcia, avait un si prodigieux talent, que sa présence effrayait les Pacchiarotti, les Guadagni, les Marchesi qui vivaient de son temps. Son voisinage était si redoutable, que les castrats le plus en réputation se liguèrent contre lui, et par un acte en due forme, s'obligèrent à ne jamais prendre d'engagement dans les troupes dont il ferait partie. L'anecdote de Raff et de la princesse Belmonte est trop connue pour la rapporter ici. Et qu'on ne dise pas que ces chanteurs si fameux ne pourraient pas lutter avec ceux de nos jours, qu'ils trouveraient dans Sémiramis, Otello, la Gazza, des difficultés inconnues pour eux, et que leurs airs d'agilité n'approchaient pas de ceux qu'écrivent les compositeurs modernes; à tout cela, la réponse est facile. Ouvrez la méthode de madame de Mougeroult, à la fin vous trouverez un air varié par Marchesi; d'autres chanteurs ont laissé des morceaux écrits par eux ou pour eux : on peut en voir quelques-uns à la bibliothèque du roi, ou bien à celles du Conservatoire; les pièces sont là, il ne faut pour prononcer que des yeux et de la bonne foi. Quant à l'agilité, voici ce que J.-J. Rousseau dit à l'article *voix* de son Dictionnaire : ce fait est emprunté à l'histoire de Bontempi. « Le chevalier Balthazar Ferri, de Pérouse, chanteur unique et prodigieux, montait et redescendait tout d'une haleine deux octaves pleines par un trille continuel marqué sur tous les degrés chromatiques, avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que si l'on venait à frapper brusquement cet accompagnement sous la note où il se trouvait, soit bémol, soit dièze, on sentait à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs. » Le Conservatoire, dans les trente et quelques années de son existence a-t-il vu sortir de son sein un artiste homme ou femme, maître ou élève, capable d'exécuter la moitié de ce que Ferri faisait en se jouant? Au reste, on peut être un fort bon chanteur et ne pas pouvoir faire une gamme chromatique en trilles continuels. Ferri était un phénomène, et les écoles publiques ne sont pas établies pour procréer des phénomènes. Eh! mon Dieu, nous accordons que le mieux est l'ennemi du bien. Donnez-nous du *bien*, le *mieux* viendra quand il pourra. Ce bien, on peut le faire en formant de vrais chanteurs, et non des perroquets à fioritures.

Les relations du maître à l'élève étaient alors toutes différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui. La plupart n'étaient payés de leurs soins que par le talent de leurs élèves, l'instruction étant tout entière aux frais des professeurs jusqu'au moment où le jeune artiste était jugé capable de monter sur la scène. De là, et la difficulté pour un enfant d'obtenir des leçons d'un maître en réputation, et le soin extrême que le professeur prenait de l'élève. Cet usage s'est conservé jusqu'à nous, en Italie et en Angleterre. Nous pourrions citer ici plusieurs artistes vivans qui doivent leur talent à de semblables conventions. Mais c'est surtout à l'égard des castrats que ce mode d'enseignement était du plus grand avantage. C'est à l'âge de huit, de dix ou de douze ans, que les enfans entraient dans les écoles, et dans toutes, le régime était le même. Comme dans les Conservatoires de Naples, ils étaient logés, nourris, etc., en même temps qu'instruits dans l'art du chant. Continuellement sous les yeux du maître, autant intéressé qu'eux-mêmes à leurs progrès, leur conduite privée n'était pas moins surveillée que leurs études. Un *castrato* n'ayant d'autre ressource que sa voix, c'est à la cultiver et surtout à la conserver qu'il passait de longues années. Mais en Italie, comme chez nous, l'école dégénéra par la faute des maîtres. Les spéculateurs trouvèrent à propos d'abréger le temps des études, et peu à peu s'établit le règne des routiniers. Mancini, de son temps, écrivait, comme je le fais aujourd'hui, pour défendre les bonnes traditions; les paroles de Mancini, élève de Bernarchi, artiste habile, professeur expérimenté, ne sauraient trop souvent

être citées. Le passage suivant du livre de Mancini explique clairement ce que je viens de dire sur la manière dont les maîtres se faisaient payer de leurs élèves.

« Est-il possible qu'un jeune homme, après avoir passé rapidement les règles de la musique, et ayant à peine été mis en état de fredonner quelque air, puisse devenir un bon chanteur? La perte des meilleurs talens n'est-elle pas le résultat certain de la négligence à corriger les défauts naissans qui, avec le temps, deviennent incorrigibles? La source du mal, selon moi, est dans le vil intérêt qui semble dominer une grande partie des maîtres qui, se souciant peu d'appliquer les bonnes règles de l'art et les préceptes qui leur ont été transmis, et ne donnant pas l'attention requise aux divers talens de leurs écoliers, ne songent à les faire avancer dans la carrière que pour les produire promptement sur la scène, et pour retirer les bénéfices stipulés sur leurs gains; l'écolier, de son côté, se montrant dans l'immaturité de son talent et enorgueilli par des applaudissemens passagers, abandonne l'étude, et ne fait aucun progrès dans les secrets et dans les finesses de l'art. Comment, dans cet état de choses, peut-on espérer de voir sortir des écoles des musiciens bien formés, tandis qu'ils sont vendus à l'avare cupidité des maîtres qui s'attachent plus au nombre qu'à la qualité des écoliers, qui donnent des leçons gratuites pendant un petit nombre d'années, pour en tirer avec usure de longs et durables profits? »

Aujourd'hui le mal s'est enraciné d'une manière effrayante, et sauf quelques rares exceptions, la routine a tout envahi. Plus poli que Bede et saint Augustin, je ne dirai pas :

Bestia, non cantor, qui non canit arte sed usu.

mais c'est vraiment là l'état de l'art.

SUR LA SUPPRESSION DÉFINITIVE

DE L'ANCIENNE CHAPELLE DU ROI.

Le système d'oppression et d'iniquité dont les artistes sont victimes depuis un an continue d'être mis en vigueur. En voici un nouvel exemple :

L'ancienne chapelle du roi a été supprimée au mois d'août 1830. Près d'un an s'est écoulé pour régler les pensions acquises par de longs services, et pendant ce temps, on ne s'est point inquiété de savoir si les artistes qu'on avait renvoyés si subitement n'éprouvaient pas de pressans besoins; enfin, ces pensions viennent d'être liquidées. La commission de l'ancienne liste civile avait à se conformer, pour la liquidation de la maison du roi, à deux ordonnances, l'une du 3 décembre 1814, qui fixe les pensions de retraite des officiers civils au tiers des appointemens, après vingt-cinq ans de service; l'autre, du 2 septembre 1823, qui fait exception en faveur des musiciens de la chapelle et de la musique particulière, et leur accorde, comme pension de retraite, la moitié de leurs appointemens, après vingt-cinq ans de service, ou après vingt ans de service et soixante ans d'âge. Les termes des deux ordonnances sont clairs et précis. Eh bien! au mépris de la dernière, la commission a liquidé les pensions de tous les artistes de la chapelle, même de ceux qui avaient vingt-huit ans de service, seulement au tiers.

Étonnés autant qu'affligés de cette injustice et de ce mépris des titres les plus authentiques, les musiciens de la chapelle viennent d'adresser la lettre suivante aux membres de la commission.

A Messieurs les Commissaires de l'ancienne liste civile.

Messieurs,

« Les artistes-musiciens attachés à la chapelle et à la chambre de l'ex-roi, vous prient d'écouter favorablement la réclamation collective qu'ils ont l'honneur de vous adresser, relativement à la fixation de leurs pensions de retraite.

« Lesdites pensions paraissent avoir été réglées d'après les dispositions de l'ordonnance du 3 décembre 1814, tandis que c'est d'après celles de l'ordonnance du 2 septembre 1823 qu'il était juste d'agir.

« En effet, Messieurs, les considérans de cette dernière ordonnance ne laissent aucun doute sur les intentions bienveillantes et particulières du roi envers nous; puisqu'il est dit formellement, « *Que par la nature de leurs fonctions, les musiciens ne peuvent être assimilés pour les pensions de retraite aux employés de la maison civile, et que par conséquent, l'ordonnance du 3 décembre* 1814 NE PEUT LEUR ÊTRE APPLIQUÉE.

« C'est donc pour jouir des bénéfices de la dernière ordonnance que les anciens musiciens de la chapelle et de la chambre s'adressent à vous, Messieurs, avec la confiance que leur donnent votre justice et des droits acquis par de longs services.

« L'article 10 de ladite ordonnance porte bien que le surplus de la pension acquise aux musiciens, par suite de nouvelles dispositions, sera étranger à la caisse de vétérance; aussi n'est-ce pas sur cette caisse qu'ils demandent le complément de ce qui leur revient, *mais sur les fonds affectés aux pensions civiles*, ainsi que le dit l'ordonnance.

« Messieurs, ce que le roi a promis aussi solennelle-

ment nous semble une dette sacrée. Nous pensons donc que l'objet de notre réclamation doit faire partie de la liquidation dont vous êtes chargés. Nous avons en conséquence l'honneur de vous prier de vouloir bien prendre en considération notre demande, et de la mettre sous les yeux du roi, qui aime et protége les arts, ainsi que ceux qui les cultivent. »

Paris, le Juillet 1831.

Suivent les signatures.

Il est impossible de réclamer des droits acquis avec plus de mesure et de modération. Fera-t-on droit à de si justes réclamations? Après tout ce qu'on a vu jusqu'ici, il est au moins permis d'en douter.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

L'ORGIE,

Ballet en trois actes de MM. Scribe et Coralli, musique de M. Carafa.

Les ballets mythologiques et héroïques ont complètement disparu de l'Académie royale de musique: ils subissent en cela le sort des opéras, et le répertoire de Gardel partage la mauvaise fortune de celui de Gluck. Ainsi le veut la mode. La race d'Agamemnon, *qui ne finit jamais*, disait M. Berchoux, a fini pour nous, et ne danse pas plus ses forfaits qu'elle ne les chante. Le moyen-âge et les temps modernes ouvrent maintenant une mine de sujets long-temps dédaignés. Nous n'aimons plus le ton élevé; la taille des héros nous paraît trop gigantesque, et nous nous rapprochons volontiers de notre petite nature. Bien des causes, plus graves qu'on ne pense, ont amené ce changement dans notre goût; d'autres causes, faciles à prévoir, pourront peut-être nous reporter vers des choses plus grandes; mais jusque-là il faut que la mode jouisse de son privilége. Bien en prend aux artistes qui sacrifient à cette inconstante divinité; elle prend soin de leurs succès qui, ne dussent-ils pas durer plus que ses faveurs, sont toujours bons à obtenir.

M. Scribe est un des premiers auteurs qui ont compris le goût de l'époque actuelle et les penchans de la génération. Doué de beaucoup d'esprit, et, ce qui est plus rare, d'un tact très fin, il a saisi à merveille le genre qui convient (pour le moment) à ce monde d'oisifs que le besoin d'amusement dévore, et il l'a traité à souhait. Ce n'est point à rendre ses pièces irréprochables sous le rapport de la contexture, ni à leur donner un mérite remarquable de style qu'il s'applique, c'est à faire si bien qu'elles soient amusantes. Il ne laisse point aux spectateurs le temps de se reconnaître: des scènes séduisantes sont toujours préparées par lui avec une merveilleuse adresse, et occupent si bien l'attention, que le public ne s'aperçoit de l'invraisemblance des moyens que par réflexion et long-temps après que le rideau s'est baissé. C'est ainsi qu'il a fait dans ses vaudevilles, dans ses opéras-comiques, et qu'il fait dans ses ballets.

Examinons son nouvel ouvrage représenté lundi dernier à l'Opéra, et nous verrons qu'il y a été fidèle à son système. Le sujet de ce ballet est le même que celui de *Léocadie;* mais l'auteur a traité la première partie d'une manière différente. Au lieu de rejeter dans l'avant-scène l'aventure de la jeune fille, victime d'un attentat occasionné par une orgie de jeunes étourdis, il a placé cette aventure dans le premier acte. Le second et le troisième, séparés du premier par un intervalle de cinq ans, n'offrent que l'action de *Léocadie*, développée sous une autre forme. Dans la contexture de son drame, M. Scribe a tourné les difficultés au lieu de les aborder; peut-être a-t-il moins hasardé qu'il n'aurait pu faire. Que don Carlos, ravisseur de Marie, ne se porte envers elle aux dernières violences que loin des spectateurs, rien de mieux; il ne pouvait en être autrement; mais on a peine à comprendre pourquoi l'orgie qui donne lieu à cet événement n'a point été placée sur la scène. Il y aurait eu dans une pareille scène, bien conduite et bien graduée, un effet plein de chaleur et d'entraînement. Une telle scène manque au premier acte.

Sauf cette part de critique, qui a été faite par une partie du public à la première représentation, *l'Orgie* a obtenu un brillant succès. Des scènes intéressantes et conduites avec art, des danses charmantes, une mise en scène très soignée, des costumes vrais et frais, de belles décorations, un ensemble enfin fort satisfaisant, assurent à ce ballet une suite de représentations productives.

La musique est l'ouvrage de M. Carafa; on y reconnaît la main d'un artiste qui a l'habitude de manier un orchestre et de lui faire produire des effets; mais on peut lui reprocher de manquer de couleur locale. On y trouve bien la chanson du *contrabandista* et çà et là quelques boléros; mais on aurait dû y retrouver plus souvent le caractère de la musique espagnole. M. Carafa pouvait puiser à pleines mains dans les airs nationaux de l'Espagne, où l'on trouve les choses les plus originales et les plus séduisantes. Ce défaut de coloris local est au reste

celui de l'école actuelle: Rossini et Weber sont les seuls compositeurs de nos jours qui ont compris tout ce qu'il y a de puissance dans le coloris et qui ont su trouver des effets admirables de localité. Le *Freyschutz* et *Guillaume Tell* sont des modèles en ce genre.

M. Carafa a fait entendre dans la musique de ce ballet une *clarinette alto* en solo; c'est la première fois que cet instrument a été employé en France.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Représentation extraordinaire au bénéfice d'un artiste. — La Pie voleuse, opéra en 3 actes, arrangé sur la musique de Rossini par M. Castil-Blaze.

Chaque genre a ses qualités et ses défauts. Les qualités de la musique française sont une certaine vérité d'expression qu'on ne trouve pas toujours dans les ouvrages les plus dramatiques des écoles italienne et allemande, et je ne sais quel caractère de grace mélodique qui lui est particulier. Son défaut principal est d'être renfermée dans de trop petites proportions: de là vient que les chanteurs français manquent aussi d'élévation, et ne sortent qu'avec peine d'une manière petite et mesquine. Malheureusement, ils ne se doutent pas de ce qui leur manque pour dire convenablement de la musique qui n'est point dans leurs habitudes. Il n'y a pas un chanteur de province qui ne croie de bonne foi avoir chanté le rôle d'*Otello* ou celui d'*Almaviva*, et ce qu'il y a de plus singulier, c'est que le public est de leur avis. Si ce même public pouvait entendre une seule fois la *Gazza Ladra*, exécutée par madame Malibran, MM. Lablache, Zucchelli et David même, il ne pourrait plus assister à une représentation de la *Pie Voleuse;* mais les habitués des théâtres de province, ceux mêmes de l'Opéra-Comique de Paris n'ont point d'idée de la perfection qu'on rencontre quelquefois au théâtre de la rue Favart; ils se contentent d'admirer Chollet, et, à tout prendre, la *Pie Voleuse*, telle qu'elle a été rendue jeudi dernier par les comédiens de l'Opéra-Comique est un acheminement à des choses d'un goût meilleur. Ne nous étonnons donc pas des applaudissemens qui ont été donnés jeudi à des choses qui ne nous flattaient pas l'oreille, et faisons la part de l'inexpérience des spectateurs comme celle des chanteurs.

Mlle Prévost était chargée du rôle de la servante; on ne peut pas dire précisément qu'elle l'a bien chanté, mais elle l'a joué avec chaleur et sensibilité. Boulard est toujours bien lourd, mais il ne s'est pas trop mal tiré du rôle difficile du soldat. Thénard a fait ce qu'il a pu dans celui de l'amoureux; quant au bailli Chollet, il a été complètement nul. Sa voix est trop faible, trop peu mordante pour cette musique et pour ce rôle: à peine l'entendait-on! Ce chanteur n'a point l'articulation rapide ni facile; quand il ne peut étaler ses sons de tête dans un point d'orgue, il est privé de la moitié de ses élémens de succès.

L'exécution générale de l'ouvrage s'est ressentie de la précipitation de l'étude; la plupart des mouvemens étaient altérés.

L'ouverture d'*Oberon* a été dite avec ensemble et effet par l'orchestre, sous la direction de M. Valentino.

— Une fort belle médaille de Paganini vient d'être publiée par M. Pacini. D'un côté se trouve la tête de l'artiste célèbre, d'une ressemblance parfaite, avec cette inscription: *Fama Paganini non est peritura per annos;* au revers est un aigle portant un violon dans son bec, l'archet dans une de ses serres, des couronnes et des palmes dans l'autre.

Le prix de cette médaille est de 6 fr. en bronze.

— On lit ce qui suit dans un journal:

Nous avons indiqué, il y a quelques jours, le moyen proposé par M. Robelin pour éclairer la salle de l'Opéra, et qui consisterait à substituer à la voûte et aux pendentifs qui sont actuellement en plâtre ou en toile, une voûte et des pendentifs en verres peints, éclairés par derrière. On sait que cette disposition occasionnerait la disparition du lustre qui gêne une grande partie des spectateurs. Le même motif, joint au désir de conserver les peintures et les ornemens que détériore promptement la fumée des becs de lumière; enfin l'intention de remédier à l'élévation de température occasionnée par la chaleur que répand le lustre, ont engagé M. Couverchel à rechercher un moyen de supprimer le lustre des salles de spectacle, et de faire ainsi disparaître les inconvéniens qu'il entraîne.

L'appareil soumis par M. Couverchel à l'approbation de l'Académie des Sciences, consisterait dans l'établissement d'une tourelle ou lanterne en fer qui surmonterait la coupole de la salle, et dont les ouvertures latérales seraient munies de lames de persiennes également en fer. Elle aurait pour objet, 1° de servir de ventilateur à l'édifice; 2° de servir de cheminée au foyer de lumière, qui serait placé à sa base et par conséquent au sommet de la coupole.

Ce foyer se composerait des becs d'Argant ou de gaz rapprochés suffisamment pour former un cercle lumineux non interrompu et imitant alors un vaste bec de gaz hydrogène; il serait surmonté d'un hémisphère parabolique en métal blanc poli, destiné à refléter les

rayons sur toutes les parties de la salle, à la manière des abat-jours.

En rendant le foyer lumineux plus que suffisant, on pourrait placer au-dessous une gaze ou tissu métallique blanc et très serré, qui éviterait la projection trop puissante des rayons.

M. Couverchel pense que ce système d'éclairage offrirait l'avantage d'employer indistinctement l'huile ou le gaz et même ces deux modes d'éclairage simultanément, ce qui préviendrait les accidens résultant quelquefois du vice de l'un des systèmes, et rendrait beaucoup plus facile l'obscurité partielle de la salle.

Nous ferons connaître le jugement des commissaires auxquels est renvoyé l'examen du mémoire de M. Couverchel.

MÉTHODES ÉLÉMENTAIRES.

Méthode de Trombone, contenant les principes de cet instrument, des gammes, des exercices, vingt leçons avec basse ou trombone, précédées chacune d'une étude, quatre duos concertans, deux trios et six grandes études. Dédiée à M. H. Valentino, premier chef d'orchestre du théâtre royal de l'Opéra-Comique, par V. Cornette, artiste du théâtre royal de l'Opéra-Comique, professeur de piano et d'harmonie, organiste-adjoint de l'église St-Sulpice et de l'hôtel royal des Invalides. Prix: 15 fr. complète; 10 fr. sans les trios et les grandes études.

Paris, chez Richault, éditeur des œuvres de Vaubaron et de Belcke pour le trombone, boulevard Poissonnière, n° 16, au premier.

Peu de traités spéciaux ont été publiés sur le trombone, instrument qui occupe aujourd'hui une place importante, non-seulement dans la musique militaire, mais même dans les orchestres. Ce qu'on possède en France se réduit à de simples indications de l'échelle chromatique. La méthode de M. Cornette peut donc être considérée comme un ouvrage utile.

De tous les instrumens de cuivre à tuyaux non percés de trous latéraux, le trombone est celui qui offre le plus de ressources, à cause de la mobilité de sa coulisse, dont les mouvemens faciles présentent le moyen d'allonger ou de raccourcir le tube, et conséquemment de varier les intonations radicales et leurs harmoniques. L'indication des positions de la coulisse pour chaque note, des remarques sur la qualité du son, sur l'embouchure, l'articulation et la liaison des notes, composent toute la partie théorique d'une méthode de trombone, le reste est le résultat de l'exercice, et le point important est qu'on y trouve une suite complète et bien graduée d'exemples pour tous les cas qui peuvent se rencontrer dans la musique de cet instrument jusqu'aux plus grandes difficultés. M. Cornette n'a rien négligé sous ce rapport. Après avoir donné des exercices sur chaque position, il établit une bonne gradation sur leur mélange où les positions sont chiffrées. Les duos, les préludes, les trios et les grandes études offrent ensuite une collection complète de traits qui s'élèvent jusqu'aux plus hautes difficultés. La méthode est terminée par une analyse des positions sur le trombone-alto.

Bulletin d'Annonces.

J.-N. Hummel. *Souvenirs de Paganini*, fantaisie pour piano. — 6 fr.

— Op. 120. N°s 1, 2 et 3, trois airs anglais variés pour piano. Chaque 4 fr. 50 c.

— Op. 121. Rondo brillant pour piano. — 5 fr.

Ce dernier ouvrage sera mis en vente le 16 août.

G. Kummer. Op. 59. Trio brillant pour trois flûtes. — 6 fr.

A Paris, chez A. Farrenc, éditeur de musique, rue J.-J. Rousseau, n° 12, à l'entresol.

— Quadrilles de contredanses pour le piano, avec accompagnement de violon, flûte ou flageolet (*ad libitum*), composé sur des motifs de Paganini, par J.-B. Tolbecque, chef d'orchestre des bals de la cour. — 3 fr. 75 c.

Les mêmes pour deux violons, alto et basse, flûte ou flageolet (*ad libitum*).

Paris, chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

— M. Roeckel, directeur du théâtre allemand, a l'honneur de prévenir le public qu'il ouvrira, à partir du 1er août prochain, un cours du chant, et qu'il donnera aussi des leçons particulières, soit chez lui, soit en ville.

S'adresser à son domicile, rue Favart, n° 1, de midi à trois heures.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

MM. les facteurs de pianos et de harpes, luthiers et fabricans d'instrumens de tout genre, éditeurs de musique, graveurs et imprimeurs, sont priés de vouloir bien envoyer au plus tôt les indications qui les concernent, afin qu'on puisse les insérer avec exactitude dans l'annuaire musical qui sera publié à la fin de cette année. Ils sentiront sans doute les avantages de cette publication, et la nécessité de lui donner toute l'exactitude possible.

Pareille invitation est faite à MM. les artistes, et particulièrement ceux qui font des cours de musique ou qui professent des méthodes d'enseignement collectif.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, R^UE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉˢ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 26.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 15; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 6 AOUT 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

MM. les Souscripteurs des Départemens dont l'abonnement expire au 1ᵉʳ août sont priés de le renouveler dans la première huitaine de ce mois, soit en un bon sur la poste, soit en un mandat sur une maison de commerce de Paris, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal.

AVIS DE L'ÉDITEUR.

La clôture des ateliers d'imprimerie pendant les fêtes des 27, 28 et 29 juillet n'a pas permis de faire paraître le 26ᵉ numéro de *la Revue musicale* le 30 juillet, où sa publication devait avoir lieu. La valeur de ce numéro sera remplacée aux abonnés par des supplémens dont nous publions aujourd'hui le premier.

Nous espérons que nos abonnés nous sauront gré du soin que nous prenons de remplir nos engagemens envers eux.

REVUE MUSICALE

Depuis le commencement de l'année 1830.

STYLE DRAMATIQUE.

SUITE[1].

Bien que l'Allemagne manque d'un centre d'activité comme l'Italie, bien qu'on n'y trouve pas une seule ville où il y ait d'immenses ressources comme à Paris, les circonstances y sont cependant plus favorables à l'existence des artistes qu'en Italie, car, outre les grandes villes de Vienne et de Berlin, Dresde, Munich, Stuttgard et les cours d'une multitude de petits princes renferment des chapelles où les hommes qui se sont fait un nom recommandable peuvent trouver l'emploi de leurs talens. Ainsi Haydn a passé la plus grande partie de sa longue vie et a écrit tous ses beaux ouvrages dans la position de maître de chapelle du prince d'Esterhazy. Il en fut de même de la plupart de ses prédécesseurs et de ses contemporains. De nos jours, Weber a été directeur de musique à Dresde; Spohr est dans la même situation à Cassel et Schneider à Dessau.

Toutefois, on ne peut nier que la musique dramatique ne soit dans un état peu satisfaisant dans la presque totalité de l'Allemagne : la constitution des théâtres en est la cause principale. Livrés pour la plupart à des entrepreneurs qui ne peuvent être dirigés que par leur intérêt particulier, ils sont en quelque sorte fermés aux musiciens nationaux, parce que les opéras français ne coûtent que le prix de la traduction, qui est fort peu de chose. Ces ouvrages piquent autant la curiosité du public que les meilleures compositions allemandes pourraient le faire, et le but de l'entrepreneur est atteint sans dépense. De là vient que la plupart des artistes allemands doués de quelque talent sont obligés de se livrer exclusivement à la composition de la musique instrumentale ou de la musique religieuse. Dans les grandes villes telles que Berlin, Dresde, Munich, où il y a un théâtre royal entretenu aux dépens du gouvernement, il est rare que l'on joue d'autres ouvrages que ceux des compositeurs dont le talent est connu et la réputation bien établie. Ailleurs, c'est autre chose : par exemple, à Vienne, où la cour n'accorde qu'une subvention insuffisante, et laisse l'entrepreneur diriger à ses risques

(1) Voyez *la Revue musicale*, Vᵉ année, n° 24, page 185.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

et périls, celui-ci, presque toujours aux expédiens, et souvent entraîné à sa ruine, ne peut accorder aux compositeurs aucune indemnité comme prix de leurs travaux. Dans le fait, il n'y a point de droit de propriété pour les compositeurs allemands, si ce n'est celui qui résulte de la vente de quelques copies de leurs partitions aux directeurs des diverses provinces, et c'est là un grand mal, car il faut que le travail d'un artiste trouve sa récompense dans l'indépendance qu'il lui procure.

Ne nous étonnons donc pas du petit nombre de compositeurs distingués que l'Allemagne a fourni depuis trente ans dans le genre dramatique, bien que les habitans de cette contrée soient doués par la nature d'un génie heureux pour cet art; ce génie, ils sont contraints à le diriger vers la musique instrumentale ou sacrée. Beethoven lui-même, qui dans *Fidelio* a manifesté une si haute conception scénique, et qui, dans les ouvertures qu'il a écrites pour les drames de *Coriolan*, *d'Egmont* et de *Promethée*, a remué tant de passions, Beethoven, dégoûté des embarras du théâtre, a souvent prodigué dans de simples sonates de piano de sublimes idées toutes empreintes de l'intérêt de la scène. Weber, plus heureusement placé par ses fonctions de directeur de la musique du roi de Saxe, a pu, après vingt ans d'attente, créer enfin les beautés originales du *Freyschütz*, d'*Euryanthe* et d'*Obéron*. C'est à une position semblable que nous sommes redevables des opéras dont Spohr a enrichi la scène allemande. Aujourd'hui, des jeunes gens pleins d'ardeur, luttant avec désavantage contre les vices de l'organisation théâtrale de leur patrie, ont peine à se faire connaître, quoique leurs premiers essais soient de nature à inspirer quelque confiance pour leur avenir. Au premier rang de ces jeunes compositeurs se présentent Wolfram, Marschner, Lindpaintner et Mendelsohn Bartholdy. Le premier, qui s'est fait connaître dès 1827 par son opéra de la *Rose enchantée*, a donné cette année avec succès, au théâtre de Dresde, un drame romantique qui a pour titre le *Moine de la montagne*. Comme la plupart des compositeurs allemands de l'école actuelle, Wolfram n'a pu se défendre de chercher ses succès dans l'imitation du style de l'auteur du *Freyschütz;* néanmoins, on ne peut nier qu'il y ait dans sa musique de la chaleur, de la vigueur d'harmonie et de brillans effets d'instrumentation. Marschner, qui avait acquis déjà quelque célébrité par son *Vampire*, vient d'augmenter sa réputation par son opéra du *Templier et la Juive*. On lui reproche toutefois une imitation plus servile des formes de la musique de Weber qu'aux autres compositeurs de l'époque actuelle. Laindpaintner, dont le caractère de composition est plus froid, a moins bien réussi dans son opéra le *Manteau rouge*, qu'il a fait représenter à Stuttgard. Le chef actuel de l'école allemande, Spohr, a été moins heureux cette fois qu'il ne l'avait été dans ses premiers ouvrages; son *Alchimiste* a été reçu froidement au théâtre de Cassel. Ries, auteur de la *Fiancée du Brigand*, n'a point trouvé cette année d'emploi pour ses talens à la scène. Mendelsohn n'a pas été plus heureux. Quant aux autres opéras représentés dans l'année 1830, tels que les *Amazones* de Skraup, les *Brigands et le Chanteur*, de Mlle Léopoldine Blahetka, et quelques autres, ce ne sont que de faibles ouvrages. Le *Flibustier* de M. Lobe, musicien de la cour du duc de Saxe-Weimar, est digne d'être mentionné pour les choses estimables qu'il renferme. Un jeune élève de Weber, M. Benedict, fatigué d'une vaine attente en Allemagne, a porté ses talens à Naples, et y a écrit les *Portugais à Goa*, ouvrage qui a été représenté ensuite avec succès sur le théâtre de Stuttgard. Reissiger, qui s'est placé au rang des bons compositeurs allemands par sa musique instrumentale, a fait représenter à Dresde un opéra qui a pour titre le *Moulin du rocher de l'Estalière*. Les journaux ont donné des éloges à cet ouvrage. Enfin, M. Nohr, premier maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha, a donné depuis quelques mois un opéra intitulé *Der Alpenhirt* (le Berger des Alpes), dans lequel il paraît avoir montré du talent dramatique. Ainsi qu'on le voit par cet aperçu, il n'y a que les compositeurs possédant une position de maître de chapelle qui ont pu faire représenter des ouvrages de théâtre.

Un genre de musique, aujourd'hui négligé par les compositeurs italiens et français, l'*Oratorio*, de tout temps cultivé avec succès par les musiciens allemands, ouvre encore aujourd'hui une carrière honorable à quelques artistes distingués. A la tête de ceux-ci se place Frédéric Schneider, maître de chapelle à Dessau, qui s'est concilié les suffrages de tous ses compatriotes par ses Oratorios du *Jugement dernier*, du *Paradis perdu* et de *Gédéon*. Après lui vient Klein, qui s'est distingué cette année par son *David pénitent;* Lowe, de Stettin, auquel on doit la *Destruction de Jérusalem;* Closing, dont le *Balthasar* renferme des beautés réelles; Spohr, qui a traité tous les genres avec talent, vient aussi de mettre au jour le *Jugement dernier*, qui se fait remarquer par de beaux chœurs et de beaux effets d'harmonie, mais où l'on voudrait trouver plus de nouveauté dans les idées.

Toute entreprise qui a pour objet les plaisirs du public est, en définitive, ruineuse. Cet axiome, contre l'évidence duquel combattent en vain les illusions de

quelques entrepreneurs imprudens, devient de jour en jour moins contestable. Cependant ces plaisirs tiennent aux arts; ils sont la source de leur prospérité, et les arts contribuent au bien-être des nations; il est donc juste que les gouvernemens secourent les chefs de ces entreprises, à la tête desquelles se placent les théâtres. Cette question, trop vaste pour être traitée dans cet article, se présente naturellement dès qu'on songe à examiner la situation des théâtres de Paris; situation qui est devenue plus périlleuse chaque année, et dont la révolution de juillet a comblé les maux. Nous traiterons dans un autre article et de la source du mal et des remèdes qu'il serait à propos d'y porter; nous nous bornerons ici à constater l'un de ces effets en ce qui concerne les théâtres lyriques.

Depuis quelques années, une révolution s'est opérée sur notre première scène lyrique: à l'opéra déclamé a succédé l'opéra chanté. Ce changement, bon en soi parce qu'il enrichissait la musique française de formes qui lui étaient étrangères, pouvait devenir la source d'une erreur si l'on n'adoptait un genre qu'à l'exclusion d'un autre; car dans cet art, tous les moyens peuvent concourir au but s'ils sont employés à propos. L'erreur que nous signalons, on ne sut pas s'y soustraire; ce ne fut pas seulement pour le genre nouveau qu'on montra une prévention exclusive, ce fut aussi pour les hommes qui l'avaient traité les premiers. Dès lors la carrière fut fermée à tous les compositeurs qui n'étaient pas dans le même système, et l'Opéra cessa d'offrir des ressources au génie des jeunes artistes formés dans nos écoles.

Deux opéras de peu d'importance ont été représentés à l'Académie royale de musique dans le cours de l'année 1830. L'un, *François Ier à Chambord*, ouvrage d'un amateur qui a gardé l'anonyme, n'a été joué que six fois. Une certaine habitude de facture s'y faisait remarquer, mais la monotonie en était le vice radical; c'était enfin une de ces productions qui ne sont ni bien ni mal et qui ne vivent point. Le second opéra, *le Dieu et la Bayadère*, écrit par la même plume qui a tracé les partitions de *la Bergère châtelaine*, d'*Emma* et de *la Muette de Portici*, n'est pas une des meilleures productions de M. Auber.

Une grande activité s'est manifestée à l'Académie royale de musique depuis quelques mois. Une traduction de l'*Euryanthe* de Weber y a été donnée sans succès. Nous avons expliqué dans quelques articles la cause de la mauvaise fortune de cet ouvrage, l'une des meilleures productions de Weber; nous ne reviendrons plus ici sur ce sujet. Plus heureux, le nouvel opéra de M. Auber, qui a pour titre le *Philtre*, a été accueilli du public avec beaucoup de faveur et mérite son succès par l'élégance des idées et l'habileté qui brille dans la facture.

Le public a été trop souvent entretenu par les journaux des désastres de l'Opéra-Comique, pour qu'il soit nécessaire de les lui rappeler ici; nous nous bornerons à faire remarquer qu'ils ont eu la plus funeste influence sur le sort de la musique et sur les travaux des compositeurs. Quatorze opéras nouveaux ont été joués à ce théâtre depuis le mois de janvier 1830; six seulement méritent d'être placés parmi les productions d'un art véritable. Le premier est dû à la plume féconde de M. Auber; il est intitulé *Fra Diavolo*. On y trouve la facilité qui distingue la manière de ce compositeur, et surtout ce tact des convenances dramatiques et des effets de scène dont il a donné des preuves dans presque tous ses ouvrages. *Danilowa*, de M. Adam fils, est une composition d'une certaine importance sous le rapport des proportions musicales; malheureusement l'imitation du style Rossinien y domine, et l'invention y est pour peu de chose. Cependant les premiers essais de M. Adam promettaient quelque originalité. M. Zimmermann n'a point été heureux dans le premier ouvrage qu'il a donné au théâtre; mais tout le monde avoue que sa musique renfermait d'assez belles choses pour qu'il eût pu espérer de réussir si le poème de l'*Enlèvement* eût eu plus d'intérêt. *La langue musicale*, de M. Halevy, est une preuve nouvelle de la facilité de ce jeune compositeur, de ses progrès dans son art, et un heureux présage de ce qu'il pourra faire quand un ouvrage important et d'une coupe heureuse pour la musique lui sera confié.

Il y a peu de chose à dire des autres pièces qui ont été représentées en 1830 à l'OpéraComique. *La Table et le Logement*, de M. Chelard, est l'erreur d'un homme de talent; *Attendre et Courir*, ouvrage d'un amateur, *Trois jours en une heure*, pièce de circonstance peu digne de M. Adam, l'*Amazone*, où la muse romancière de M. de Beauplan a voulu se monter au ton de l'opéra, enfin, *Josephine*, bluette composée et apprise en huit jours, ont déjà disparu de la scène pour la plupart.

Une composition d'un genre fort remarquable a signalé le commencement de l'année 1831; nous voulons parler du *Diable à Séville*, opéra de M. Gomis, compositeur espagnol, dont le talent est empreint d'une teinte d'originalité très prononcée. Si le succès de cet ouvrage ne s'est pas soutenu aussi long-temps que son début pouvait le faire espérer, des circonstances particulières en ont été cause.

M. Paris, jeune compositeur, pensionnaire du gou-

vernement, après avoir essayé ses forces sur un des théâtres de Venise, est venu payer sa dette à sa patrie, en écrivant pour l'Opéra-Comique un petit ouvrage intitulé *La Veillée*. On a reproché quelquefois aux élèves du Conservatoire de ne savoir pas se dépouiller des habitudes scolastiques dans leurs travaux d'imagination; ce reproche n'est point applicable à M. Paris: on lui ferait à plus juste titre celui d'avoir presque oublié l'époque à laquelle il appartient, et d'avoir rapetissé sa manière à l'égal de l'ancien opéra-comique. A ce petit opéra a succédé le *Morceau d'ensemble*, production de la plume féconde de M. Adam. On y trouve des formes plus musicales et plus larges que dans quelques autres ouvrages en un acte du même auteur.

Un changement important fait dans l'organisation et le personnel des chœurs et de l'orchestre, par la nouvelle administration de l'Opéra-Comique, a transformé l'exécution pire que médiocre de ce théâtre en un ensemble excellent. C'est dans un opéra fort remarquable de M. Hérold, intitulé *Zampa*, que cet heureux changement a été essayé la première fois; l'œuvre du compositeur en a tiré un effet qu'il aurait été impossible d'obtenir dans l'ancien ordre des choses. Dans son nouvel opéra, M. Hérold s'est placé au rang des meilleurs compositeurs dramatiques de la France. Son style y est plus nerveux, plus nourri que dans ses autres ouvrages.

SUR UN CHIFFRE MUSICAL

POUR LES DÉPÊCHES DIPLOMATIQUES.

Il est peu de choses à quoi l'on n'ait voulu employer la musique: Porta et quelques autres médecins en voulaient faire une panacée universelle; de nos jours, M. Sudre en a fait une langue de signaux, dont l'utilité a été reconnue pour la guerre et pour la marine. On a ignoré jusqu'aujourd'hui qu'un musicien de Lyon a imaginé vers le milieu du dix-huitième siècle de l'employer comme chiffre pour les dépêches diplomatiques. Ce musicien, nommé Audibert, était maître de musique de l'Académie de Lyon, et avait été employé dans plusieurs maîtrises de cathédrales et de collégiales des villes principales du midi. Il dit, dans un mémoire autographe dont il sera parlé tout à l'heure, qu'il est connu par différens ouvrages en plusieurs genres qu'il a donnés au public dans les provinces; ces ouvrages sont depuis longtemps tombés dans l'oubli. Au mois de février 1746, il adressa à d'Argenson, ministre des affaires étrangères, une lettre accompagnée d'un mémoire sur la découverte qu'il avait faite d'un chiffre musical auquel il paraît avoir attaché une grande importance. Dans sa lettre, il dit qu'il se serait empressé de venir porter lui-même au ministre et son mémoire et l'explication de son secret, s'il n'était retenu par la nécessité de faire vivre une famille nombreuse, qui n'a de soutien que dans son travail.

Le mémoire qui est joint à la lettre a pour titre: *Projet d'un nouveau chiffre, ou Mémoire instructif pour exprimer par les seules notes de la musique tout ce qui peut s'écrire en toutes les langues de l'Europe, en usant des lettres de l'alphabet.* Ce mémoire ne contient pas l'exposé du secret d'Audibert, car ce secret, il ne voulait le communiquer qu'au ministre, moyennant qu'il en eût reçu des preuves de munificence; dans le cas où ses offres ne seraient point acceptées, il déclare que ce secret mourra avec lui. Du reste, sa confiance en l'utilité de son chiffre et dans l'impossibilité d'en pénétrer le mécanisme était sans bornes. « On n'a garde de penser, dit-il, qu'un menuet, une sarabande, *une* adagio, *une* allegro, une « gigue, mêlés à cent chiffons différens, renferme un « avis ou une relation, quels qu'ils puissent être. Le sieur « Audibert le donne au plus habile. Il soumet au surplus « son secret à l'examen des premiers hommes de France, « en musique, et dans l'art de déchiffrer les lettres, et « il soutient qu'ils ne verront goutte dans ces notes ou « dans son chiffre, quand même ils auraient vis-à-vis « ou à côté l'original de ce qu'on lui aurait donné à mas- « quer en musique; mais ce qui est digne d'une attention « particulière, c'est que ses lettres *musiciennes* renferme- « ront un chant régulier, auquel il ne manquera rien « pour la justesse, et pour la proportion de la mesure.»

On verra tout à l'heure que sa confiance était mal fondée.

Le mémoire d'Audibert est terminé par un morceau de musique dans lequel, quoiqu'il en dise, il n'y a point de sens mélodique. Ce morceau, renfermé en quinze portées qui contiennent chacune environ huit mesures, est la traduction en chiffre musical, que l'auteur croyait indéchiffrable; mais l'examen attentif de cet exemple y a fait découvrir les élémens suivans:

1° Les différentes clefs marquent les douze mois de l'année, en raison de la position que chacune d'elles occupe sur la portée.

2° Le quantième du mois est indiqué par des pauses.

3° Chaque mot se place entre deux barres de mesure.

4° La position des clefs doit être telle que la note *sol* se trouve sur la seconde ligne en montant.

5° Un point sur une ligne désigne la fin de la phrase.

6° Un soupir marque la virgule.

7° Le point sur la ligne accompagné d'un soupir marque le point et virgule.

8° Un point qui suit une note marque l'apostrophe.

9° Les voyelles s'écrivent toujours sur la troisième ligne.

10° *A* se marque par une ronde; *e* par une blanche, *i* par une noire, *o* par une croche, *u* par une double croche. Le double crochet étant en haut indique l'*u* voyelle; s'il est en bas, il désigne l'*u* consonne ou le *v*.

11° *Si* sur la troisième ligne désigne *a;* son octave supérieure, *b*, son octave inférieure, *c*, et ainsi des autres consonnes dans la suite des notes *si*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, ayant soin de n'employer jamais ces consonnes sur la troisième ligne, quelle que soit la clef. Il est indifférent d'employer pour ces consonnes des blanches, des noires, des croches ou des doubles croches; le choix de la valeur se détermine par la longueur du mot qu'on doit mettre entre les deux barres.

12° *Kse* s'indique par un bécarre, *x* par un dièze, *y* par un bémol, et *z* par un double bécarre. Ces signes ne sont affectés à aucune ligne de préférence; ils peuvent s'employer partout à volonté.

13° L'inconvénient de ce chiffre est de ne représenter qu'une lettre par chaque signe, et conséquemment d'exiger beaucoup de temps pour la rédaction, et beaucoup d'espace pour peu de texte.

Au moyen de ces élémens, découverts par l'analyse du morceau de musique, on a trouvé la traduction de ce morceau, et les quinze portées ont donné les vers suivans :

Beaux lieux, agréable retraite,
Séjour chéri des doctes sœurs,
Quand on peut goûter vos douceurs,
Est-il quelque bien qu'on regrette?
Gazon, toujours d'ombres couvert,
Jardins, de tous côtés ouverts,
Bois, canaux, riante campagne,
Que mes yeux, dans un doux loisir,
Au charme qui vous accompagne
S'abandonnent avec plaisir!

La facilité qu'on avait trouvé à traduire le chiffre d'Audibert n'était pas une recommandation en faveur de sa découverte; les offres de ce musicien ne furent point acceptées, et le ministre d'Argenson lui fit répondre qu'ayant déjà des chiffres de cette espèce, et ne les considérant que comme des objets de curiosité, parce qu'ils ne pouvaient être employés pour les expéditions ordinaires, il se bornait à le louer de son zèle pour le service du roi, et à le remercier de sa bonne volonté.

La lettre adressée par Audibert au ministre, son mémoire, le travail analytique des élémens de son système pour un employé des affaires étrangères, la traduction du chiffre musical, et la réponse du ministre, se trouvent dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris, placé parmi les livres imprimés et coté V. 1840, 6-7. L'existence de ces pièces n'a été connue d'aucun bibliographe.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Pratica d'accompagnamento *sopra bassi numerati e contrappunti a piu voci sulla scala ascendente, e discendente maggiore, e minore, con diverse fughe a quattro e otto* (Pratique d'accompagnement sur des basses chiffrées, et contrepoints à plusieurs voix sur la gamme ascendante majeure et mineure, suivis de fugues à quatre et à huit parties, par le P. Stanislas Mattei, mineur conventuel (grand cordelier), maître de chapelle honoraire de S. A. R. la duchesse de Lucques, etc. etc.) trois parties in-folio. Bologne, Cipriani et comp^e, au magasin de musique du théâtre *del Corso*, n° 90.

L'école bolonaise de contrepoint est célèbre depuis plus de cent cinquante ans : elle fut dans son origine une émanation de l'école romaine, la plus pure et la plus correcte de toutes les écoles d'Italie. Jacques-Antoine Perti, qu'on peut considérer comme le fondateur de cette école de Bologne, et qui était né le 6 juin 1661, avait eu pour maître Joseph Corso, surnommé *Celano*, élève de François Foggia, maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran. Le P. Ange Predieri, qui fut le maître du P. Martini, était un savant homme qui s'était formé aussi dans l'école de Rome. Tout le monde connaît les ouvrages de ce même P. Martini, et sait que son savoir en théorie égalait son sentiment exquis de la bonne et pure harmonie. Ses contemporains, Antoine Caroli et Joseph Coretti, étaient aussi de savans professeurs et de grands musiciens dans le style ancien de l'église. Sarti, dont le mérite comme compositeur de musique sacrée n'est point assez connu en France, appartenait aussi à cette excellente école bolonaise, qui n'a plus aujourd'hui de représentant que l'illustre Chérubini, digne élève de ce même Sarti.

Le P. Martini avait formé quelques élèves auxquels il avait communiqué les traditions parfaites de l'école romaine; les plus distingués d'entre eux furent l'abbé Jean-Calixte Zanotti, Laurent Gibelli, Bernard Ottani, François Orsoni et le P. Mattei. Tous furent d'habiles professeurs et des compositeurs recommandables dans le style ecclésiastique; mais le P. Mattei paraît avoir été l'élève de prédilection du savant historien de la musique, car jamais il ne s'en sépara. Ce fut entre ses mains qu'il laissa ses manuscrits, et il lui confia le soin d'enseigner dans l'école qu'il avait lui-même dirigée avec gloire pendant de longues années. « Je sais, lui dit-il

« en mourant, en quelles mains je laisse ma place et « mes écrits » (*Sò in che mani lasciò il mio posto ed i miei scritti*). Fantuzzi (*Notizie degli scrittori Bolognesi*, t. 5, p. 333) assure qu'il avait laissé en effet entre les mains du P. Mattei les matériaux de la suite de son histoire de la musique, en le chargeant du soin de terminer cet ouvrage; mais son attente n'a point été remplie, et dans les quarante-une années qui se sont passées depuis la mort de Martini jusqu'à celle de son élève, rien n'a paru de cette histoire qui, bien que conçue sur un plan défectueux et remplie d'inutilités, n'en est pas moins un monument très remarquable d'érudition musicale.

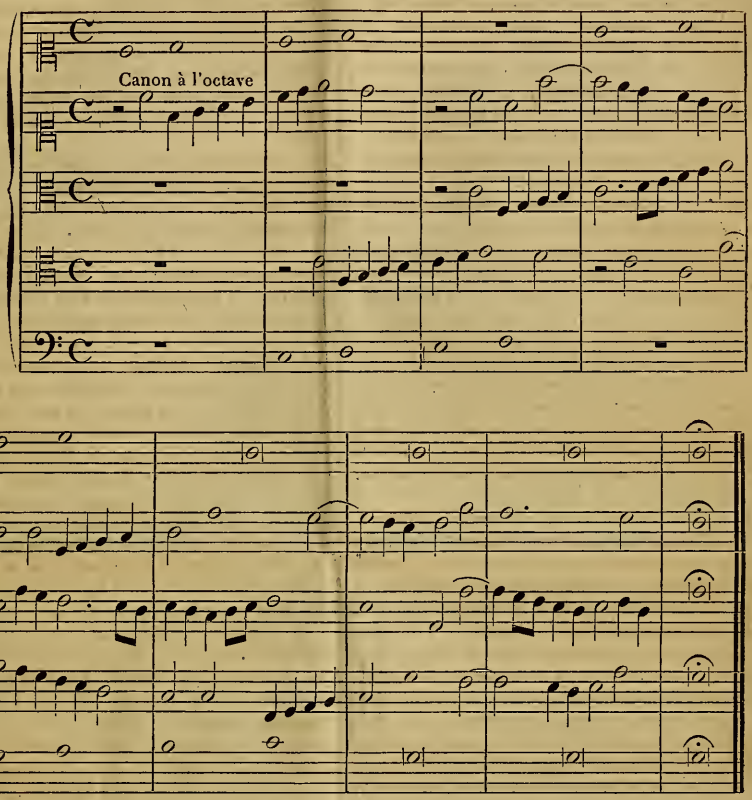
A l'égard de l'école de contrepoint et d'harmonie, la volonté de Martini a été mieux observée, car le P. Mattei y a enseigné avec distinction pendant quarante ans, et a formé un nombre considérables d'élèves. L'ouvrage que nous voulons examiner ici est le résultat de ses leçons; c'est le cours que ses élèves ont suivi invariablement. On se tromperait si l'on croyait y trouver l'exposé d'une doctrine profonde sur la théorie de l'harmonie et du contrepoint; ce n'est même pas un recueil d'observations sur des cas particuliers de l'art d'écrire comme le *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* de Martini; uniquement destiné à la pratique de cet art, le livre de Mattei ne contient que des exemples qui étaient sans doute analysés par lui dans ses leçons orales, mais qui sont ici dépouillés de texte.

Si l'on considère attentivement l'école italienne depuis le commencement du dix-huitième siècle, on y remarque une très bonne tradition qui se transmettait dans toute sa pureté de génération en génération, tradition toute pratique et qui s'acquérait par une longue habitude d'accompagner les *partimenti* sur le clavecin et d'écrire beaucoup de contrepoints et de fugues; mais ce que nous appelons *la doctrine* y était à peu près oublié. Il semble que les meilleurs maîtres italiens considéraient toutes les questions comme épuisées par les anciens théoriciens, tels que Zarlino, Zacconi, Tevo, Laurent Penna, Bontempi, Bononcini, Ceretto, Tigrini, Bona, Angleria, et quelques autres, et qu'il ne restait plus rien à dire. Ils ne remarquaient pas que les mêmes progrès qui s'étaient faits dans la pratique depuis que ces auteurs avaient écrit, progrès immenses et qui avaient en quelque sorte changé l'aspect de l'art, avaient aussi considérablement ajouté à la théorie, et que celle-ci avait besoin d'être résumée dans de nouveaux livres. Toute la science pratique du contrepoint de l'école de Naples, pendant le dix-huitième siècle, s'est reproduite dans les *Regole del contrappunto pratico* de Sala, ouvrage presque entièrement composé d'exemples, et dans lequel le texte est à peu près nul; toute la théorie d'harmonie de la même école est renfermée dans les *Regole musicali per i principianti di cembalo* de Fenaroli, recueil de *partimenti* également dépouillé de texte; enfin le cours d'études de Mattei est exposé dans une suite d'exemples, précédés seulement de quelques notions communes et incomplètes. Toute la science de contrepoint enseignée dans le Conservatoire de Milan a été renfermée en trente-cinq pages in-8° par Morigi; *La scuola di contrappunto* de Tritto, premier maître du collége royal de musique de Naples, est aussi un ouvrage de peu de valeur, où toute la théorie et la pratique sont exposées en cinquante-deux pages. Un seul auteur italien moderne a écrit des livres où la science du contrepoint et de l'harmonie sont développées: cet auteur est le P. Sabbatini; mais celui-là avait à exposer le système particulier de Valotti, son maître.

Toute la théorie de Mattei sur l'harmonie est renfermée en six pages; elle se borne à l'exposé de la forme de l'accord parfait, de celui de la septième dominante et de leurs dérivés, avec quelques notions des ligatures. Du reste, les faits particuliers n'y sont rattachés par aucune considération générale; nulle philosophie ne se fait apercevoir dans l'ensemble de ces faits. Après les six pages dont j'ai parlé, viennent les gammes des divers tons majeurs et mineurs, avec leurs harmonies diatoniques, chromatiques et quelques-unes des progressions qui en dépendent; puis (page 33) commencent les basses chiffrées ou *partimenti* rangés aussi par tons. Ces basses sont composées de formules harmoniques plus élégantes que celles de Fenaroli; elles sont contenues jusqu'à la page 124. Les six pages suivantes, qui terminent la première partie, contiennent des règles de modulation.

Quelques règles de contrepoint, avec les exemples qui y sont relatifs, composent toute la théorie de cette partie de l'art dans l'ouvrage du P. Mattei; elles sont contenues dans huit pages; le reste se compose d'exemples en contrepoint simple, depuis deux jusqu'à huit parties réelles, sur la gamme diatonique montante et descendante, dans les modes majeur et mineur. Ces exemples sont bien écrits, mais la progression des difficultés ne me semble pas y être bien établie, car dès les premiers pas on y voit dans les contrepoints simples à trois et à quatre des imitations et des canons, bien qu'aucunes notions de ces formes ne soient données dans l'ouvrage. Au reste, quelques-unes de ces formes font voir que le P. Mattei possédait une grande habileté et beaucoup d'expérience dans l'art d'écrire. Je ne puis me refuser au plaisir d'en rapporter ici un exemple:

Canon à l'octave (*)



En résumé, les exemples pratiques écrits par le P. Mattei démontrent que sa réputation de savant professeur était méritée; mais son ouvrage ne justifie point ce qu'on en espérait, et ne donne pas une haute idée de sa méthode ni des qualités philosophiques de son esprit.

FÉTIS.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Sur l'origine de la désignation des notes de la gamme, en Angleterre, par les lettres de l'alphabet.

Les Allemands et les Anglais sont les seuls peuples modernes qui ont conservé l'usage d'indiquer les notes de la musique par les lettres de l'alphabet, ainsi que cela se pratiquait chez les Latins du bas-empire et dans le moyen-âge, antérieurement au onzième siècle, dans quelques parties de l'Europe : la seule différence entre ces peuples et ceux des temps anciens dont je viens de parler, consiste en ce que les Anglais et les Allemands

(*) Les lecteurs remarqueront sans doute la supériorité de cette musique, imprimée en caractères mobiles par les procédés de M. E. Duverger, sur tout ce qui a été fait en ce genre en France, et même en Allemagne et en Angleterre.

ne se servent des lettres que comme signes du nom des notes, au lieu que depuis le temps de Boèce jusqu'à celui de Gui d'Arezzo, et même postérieurement, ces mêmes lettres furent les signes des sons. Une autre différence se fait remarquer dans la nomenclature littérale des notes des Anglais et des Allemands: les uns et les autres nomment *ut* C, *ré* D, *mi* E, *fa* F, *sol* G, et *la* A; mais les Allemands désignent *si* bémol par B, et *si* ♮ par H, tandis que les Anglais disent B *flat* pour *si* bémol, et simplement B pour *si* ♮.

Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans cet emploi des lettres pour la désignation des notes qui se retrouvent aujourd'hui en Allemagne et en Angleterre après tant de siècles, c'est qu'il ne s'y est pas conservé sans interruption depuis le moyen-âge, car la méthode de Gui d'Arezzo y fut introduite et mise en usage dès le onzième siècle, et dans toutes les écoles des églises et des cloîtres on se servit des noms de notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Ce n'est point ici le lieu d'examiner comment et pourquoi l'on en revint plus tard à une méthode plus ancienne en Allemagne; je ne me propose que d'examiner ce qui concerne l'Angleterre, et de faire voir que le retour à la nomenclature des lettres y est peu ancien, car il ne remonte pas au-delà de 1672.

Ce fut un maître-ès-arts de l'université d'Oxford, nommé Thomas Salmon, qui le proposa dans un ouvrage intitulé: *An essay to the advancement of music, by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all sorts of music, lute, viol, violins, organ, harpsichord, voice*, etc., *in one universal character*. Londres, 1672, in-8°. Tous les bibliographes musicaux ont cité cet ouvrage sans l'avoir vu, et sans savoir ce qu'il contient réellement. Walther l'a indiqué dans son Lexicon sous le titre latin, *De augenda musica*, et sous la fausse date de 1667. Forkel, d'après Hawkins, en a donné le titre et la date avec plus d'exactitude dans sa littérature générale de la musique, mais il ne fait mention que de la suppression des clefs proposée par Salmon, et ne paraît pas avoir eu connaissance du deuxième chapitre du livre de celui-ci qui est intitulé *de la nécessité de changer la gamme*. Dans ce chapitre Salmon propose de substituer les lettres aux notes, non-seulement pour leur dénomination, mais aussi pour la notation, et dans le chapitre suivant il propose de réduire les clefs à un caractère universel en indiquant la basse sur la portée par un B, les voix intermédiaires par M, et le dessus par Tr. (*treble*) qui signifie dessus en anglais. Au moyen de ces signes, et en plaçant les lettres sur la portée, Salmon voulait faire disparaître toutes les tablatures compliquées alors en usage pour l'orgue, le luth, la viole, etc., ramener la notation de ces instrumens à celle de la voix, et rendre celle-ci uniforme. Lichtenthal a copié exactement Forkel, et ne paraît pas avoir lu le passage d'Hawkins qu'il cite, et qui donne des renseignemens beaucoup plus étendus sur le livre de Salmon, bien qu'il n'ait pas compris exactement l'objet des réformes proposées par cet écrivain. (voy. *Hawkins*, *Hist. of mus.*, t. IV, p. 420 et suiv.)

La réforme proposée par Salmon fut vivement attaquée par Mathieu Lock, professeur de musique, dans des *Observations upon a late book entitled an Essay to the advancement of music*, etc. Londres, 1672, in-8°. Salmon se défendit dans une lettre qu'il adressa à Jean Wallis, mathématicien célèbre et bon musicien; cette lettre a pour titre: *A vindication of an essay to the advancement of music from M. Matthew Locks observations*, etc. Londres, 1672, in-8°. La société royale de Londres approuva la réforme de Salmon et en fit un éloge qui parut dans les *Transactions philosophiques*, de 1672, n° 80. Néanmoins elle ne fut adoptée, ni pour la substitution des lettres aux notes, ni pour la suppression des clefs; mais l'usage des lettres pour la désignation des notes s'en est conservée. C'est ce que Hawkins n'a pas démêlé. Au reste, toute cette dispute se termina par une plaisanterie d'un musicien anglais nommé Phillips, qui parut en 1673 sous le titre de *Duellum musicum*, avec une lettre de Playford contre le système de Salmon.

La réforme des clefs a été reproduite depuis Salmon par Dumas, par Lacassagne et par plusieurs autres auteurs, et démontrée inutile par Boyer dans une lettre à Diderot (Paris, 1767, in-12), comme elle l'avait été par Malcolm en 1721 dans son *Treatise of mus ic.*

Je possède une traduction française manuscrite de l'ouvrage de Salmon, sous le titre de *Essay pour l'auancement de la musicque en leuant les difficultez qui se rencontrent dans les différentes clefs, et unissant sous un caractère uniuersel toute sorte de musique*, etc. L'orthographe de cette traduction indique qu'elle a été faite à l'époque où a paru l'original. FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

La musique, si maltraitée par le gouvernement né des journées de juillet, a été cependant appelée à fêter l'anniversaire de ces fameuses journées; ces pauvres artistes, qui, dans le noble langage des bureaux du ministère des arts, sont appelés par dérision les *crins-crins* de l'Opéra, sont venus payer leur dette au Panthéon, et prêter le secours de leur archet aux émotions simulées

Supplément.

de l'autorité. Ils ont fait de leur mieux, c'est dire assez que ce qu'ils ont fait entendre était excellent, autant par le choix des morceaux que par le nerf de l'exécution; la pompe de leur harmonie n'a pas été la partie la moins digne de la cérémonie funèbre du 27. L'entrée du roi dans le temple a été le signal du concert, qui a commencé par une espèce de fantaisie à grand orchestre sur *la Marseillaise*, composée par M. Schneitzhœffer. Il y a du talent dans l'arrangement de ce morceau, que l'orchestre a rendu avec une rare énergie.

Après que le roi eut scellé les quatre tables de bronze sur lesquelles sont gravés les noms des victimes des 27, 28 et 29 juillet, et qu'il eut prononcé un discours accueilli par les applaudissemens de ceux même qui ne l'avaient pas entendu, les chants ont recommencé, et Adolphe Nourrit a chanté avec sa chaleur accoutumée une hymne de M. Victor Hugo, dont M. Hérold a composé la musique. Ce morceau se distingue par beaucoup de franchise de ton. Une belle marche funèbre que M. Chérubini a composée autrefois pour le général Hoche, au concours avec Piccini et Paisiello, a été ensuite exécutée avec beaucoup d'ensemble par l'orchestre. Bonaparte avait demandé cette marche, et avait offert un prix de cent louis pour le vainqueur. Il se connaissait fort peu en musique; néanmoins il se fit le juge du concours, et son penchant pour le genre de Paisiello le fit décider en faveur de ce compositeur, dont l'ouvrage était certainement inférieur à celui de Chérubini. Celui-ci fut sensible à cette injustice, et ne le cacha point: telle fut l'origine de l'inimitié qui exista toujours entre le plus grand général des temps modernes et le plus savant musicien de l'Europe.

La marche funèbre a été suivie d'un chœur de *Castor et Pollux*, de Rameau, arrangé par M. Chérubini, de la prière de *Moïse*, d'un chœur de la *Création*, de Haydn, et enfin de *la Parisienne*, chantée par Adolphe Nourrit avec une verve prodigieuse.

— Encore un exemple de la protection que le ministre chargé des arts accorde aux artistes, et de la justice de ses décisions. Peu confians dans l'avenir par suite de ce qu'ils voient au présent, les musiciens de l'orchestre de l'Opéra qui ont droit à leur pension demandent qu'elle soit réglée au moment où le gouvernement cesse d'administrer ce spectacle et le confie à une entreprise particulière. Jusqu'ici, l'on n'a point encore imaginé de ne pas reconnaître les pensions liquidées; ces artistes ont dû croire qu'ils devaient se hâter de faire régler leurs droits dans la crainte qu'on n'invoquât plus tard quelque fin de non-recevoir. Il faut bien que M. le ministre des travaux s'exécute sur ce point, et que les pensions réclamées à juste titre soient liquidées; mais voici ce qu'il a trouvé de mieux pour se venger de l'obligation qu'on lui impose. Une décision administrative oblige les acteurs pensionnés par suite de longs services à un théâtre royal, à ne faire usage de leurs talens qu'à cinquante lieues de Paris. Cette décision avait pour but d'empêcher la dislocation fréquente du personnel de ces théâtres: M. d'Argout en fait une application singulière aux musiciens de l'Opéra, en décidant que ceux qui seront admis à la pension ne pourront plus faire partie de l'orchestre de la nouvelle administration; comme s'il pouvait être dans l'intérêt du gouvernement que des artistes fussent privés de moyens d'existence qui ne lui sont point onéreux. Nul ne peut cumuler une pension de retraite et un traitement d'activité; mais cela n'est vrai qu'à l'égard du gouvernement, et la loi n'a point voulu priver les pensionnaires du droit d'augmenter leurs ressources par une industrie particulière. La décision de M. d'Argout aurait pour effet de priver l'orchestre de l'Opéra de talens tels que ceux de MM. Vogt, Tulou, Dauprat, et de plusieurs autres artistes distingués; nous pensons qu'elle est nulle de plein droit, et que le recours au conseil d'État ferait triompher la cause du bon sens et de la justice.

— L'ouvrage qu'on répète en ce moment à l'Opéra-Comique est intitulé *le Livre de l'Ermite*. La musique est, dit-on, de M. Carafa. Cet opéra sera vraisemblablement représenté dans la première quinzaine d'août.

— La partition de *Zampa*, opéra-comique en trois actes, de M. Hérold, vient d'être mise en vente chez Meissonnier jeune, éditeur de musique, rue Dauphine. Cet ouvrage, qui a obtenu un brillant succès à Paris, ne peut manquer d'être bien accueilli dans les départemens et à l'étranger. Le prix marqué de la partition est de 125 francs; celui des parties d'orchestre est le même.

— Le Théâtre royal Italien fera son ouverture le 1er septembre prochain, et la saison théâtrale sera de sept mois, qui se termineront le 31 mars 1832.

Voici la note des artistes qui se trouvent jusqu'à ce moment engagés, et qui se feront entendre, soit ensemble, soit successivement: MM. Rubini, Nicolini, Bordogni, premiers ténors; Lablache, Santini, Graziani, Berattoni, Derosa, premières basses; Mmes Pasta, Malibran, Schrœder-Devrient, Carradori, Tadolini, prime donne, et Mmes Michel, Amigo et Rossi, seconde donne.

On donnera dans le courant de la saison trois ouvrages nouveaux. L'ouverture aura lieu par la première représentation de *Anna Bolena*, opéra seria, musique de M. Donizetti, dans lequel MM. Rubini, Lablache et

Mme Pasta, rempliront les principaux rôles; les autres ouvrages sont *Il Pirata*, opéra seria, et *la Somnambula*, opéra buffa, musique de M. Bellini.

Les chœurs, entièrement renouvelés, seront dirigés par M. Hérold.

MM. les locataires et abonnés de la dernière saison, qui désireraient renouveler leurs abonnemens pour la saison prochaine, sont priés de vouloir bien se faire inscrire au bureau de la location, rue Favart, en face la rue d'Amboise, d'ici au 20 août, autrement on disposerait de leurs loges ou stalles.

— Depuis long-temps, les admirateurs du talent si pur, si classique de M. Kalkbrenner, c'est-à-dire tous les vrais amateurs de l'art musical, désiraient qu'il transmît à un certain nombre de jeunes professeurs les principes de son mécanisme d'exécution, le plus beau, le plus libre et le plus rationnel qu'il y ait eu jusqu'à ce jour dans l'art de jouer du piano. Ce mécanisme, dont les bases sont l'indépendance des doigts accompagnée de leur égale aptitude dans les deux mains, et l'art de tirer de l'instrument tout le volume de son qu'il est susceptible de donner et d'en modifier la qualité, ce mécanisme n'est autre que celui de Clementi, perfectionné dans quelques-uns de ses détails et enrichi de toutes les dernières découvertes en difficultés vaincues. Les avantages résultans de ses principes sont tels que ce n'est que par l'étude de ces mêmes principes que peuvent être développées les facultés les plus heureuses; sans eux, l'agilité naturelle la plus rapide et le travail le plus assidu ne donnent que des résultats imparfaits. Si l'on n'était retenu par la crainte de porter atteinte à des réputations justement acquises à de certains égards, on pourrait citer des hommes fort distingués par leurs qualités naturelles qui n'atteindront jamais le but vers lequel ils s'élancent sans relâche, faute d'avoir connu et pratiqué ces principes dès leurs premières études.

Les principes dont nous venons de parler, M. Kalkbrenner les a exposés dans une méthode qui ne tardera point à paraître, et qui ne ressemble en rien aux autres méthodes de piano qui ont été publiées jusqu'ici. En la voyant, on sera étonné que tant de choses nouvelles, ou du moins inconnues, aient été renfermées dans un si petit volume: tels sont les avantages des principes généraux: ils s'appliquent à tout, et sont féconds en résultats bien qu'exprimés en peu de mots.

Ne voulant point laisser imparfait le service qu'il rend à l'art, M. Kalkbrenner vient enfin de céder aux sollicitations dont il était entouré depuis long-temps, et a consenti à ouvrir un cours destiné à former quelques jeunes professeurs. Ce cours sera divisé en deux classes, l'une pour les femmes, l'autre pour les hommes. Il ne sera admis que quatre personnes dans chacune, et les élèves seront obligés de souscrire un engagement contenant de certaines conditions que M. Kalkbrenner considère comme indispensables pour atteindre le but qu'il se propose. Il se réserve aussi de choisir parmi les personnes qui se présenteront celles que la nature aura organisées le plus convenablement pour l'exécution sur le piano. Le cours commencera au mois d'octobre prochain, chez M. Kalkbrenner, rue Cadet, n° 9.

Nouvelles des Départemens.

Le mémorial de la Scarpe, du 16 juillet dernier, contient les détails suivans sur le concert qui a eu lieu à la fête communale de la ville de Douai:

On sait que le concert de la fête communale de Douai est une sorte de solennité des arts pour nos contrées; on sait que chaque année, une société aussi brillante que nombreuse s'y presse, attirée à la fois par le charme de la musique et par l'éclat de la réunion. Le concert de cette année n'a eu rien à envier à ceux qui l'ont précédé; il a eu même, pour nous Douaisiens, un attrait nouveau: celle qui devait en faire le principal intérêt, était notre concitoyenne; nous avions pour la première fois du plaisir d'entendre et d'applaudir à un beau talent, dont la ville de Douai peut s'énorgueillir.

Une des plus belles symphonies de Beethoven, exécutée avec un ensemble admirable sous la direction de notre habile citoyen, M. Luce, a ouvert le concert MM. Debarge et Mantel ont chanté après le beau duo de Guillaume Tell. M. Nourrit jeune, qui leur a succédé au pupitre, a su captiver l'attention par un solo de cor, remarquable par ses difficultés et ses modulations. Dans un duo de violon et de piano d'Osborne et de Bériot, M. Luce a donné une nouvelle preuve de son étonnante facilité et de son rare talent comme amateur. Tous les morceaux de piano ont été exécutés sur l'un des pianos à queue de M. Pavy qui sont à l'exposition de l'industrie. On a commencé la seconde partie par l'ouverture de la *Jessonda* de Spohr. L'introduction a laissé regretter le manque d'instrumens de cuivre que seule l'Allemagne possède; mais dans l'allegro l'orchestre s'est relevé et a été parfait jusqu'à la fin. Cette belle ouverture était entendue en France pour la première fois.

Le jeune Vilant, notre concitoyen, élève de notre académie et du Conservatoire était venue payer son

tribut de reconnaissance à sa ville natale; il l'a fait d'une manière brillante dans un air varié de Beer qu'il a exécuté sur le basson avec une facilité prodigieuse, une qualité de son qui annoncent un talent des plus remarquables.

On avait entendu la veille au théâtre le *Concert à la Cour*. Mlle Michel a chanté l'air de cet opéra : quelle différence pour la musique! quel bonheur pour un compositeur d'être ainsi compris, traduit au public!

Nous ne passerons pas en revue les divers morceaux dans lesquels Mlle Michel s'est fait entendre avec tant de succès. Nous dirons que cette demoiselle promet à la France une des cantatrices les plus distinguées. A une excellente méthode qu'elle doit aux leçons de Banderali, elle joint beaucoup d'ame et d'expression. Sa belle voix de contre-alto peut atteindre à l'élévation du soprano. Il est rare d'entendre cadencer avec plus de perfection, et exécuter des gammes chromatiques avec plus de bonheur et de facilité; elle a surtout été parfaite dans son morceau italien de Pacini; c'est là qu'elle a donné la mesure du talent qu'elle promet au département du Nord et à la France.

Mlle Michel est une jeune et belle personne qui ne compte que dix-huit ans, ce qui ne peut qu'ajouter encore à l'intérêt que son beau talent doit inspirer.

— Au concours de musique d'harmonie qui a eu lieu dans la même ville, la musique de la ville de Valenciennes a obtenu le premier prix, et celle de Cambrai le second.

Nouvelles étrangères.

Madrid. La composition de la compagnie chantante de notre théâtre italien est fort bonne cette année; nous avons comme *prime donne*, Mmes Tosi et Carl; comme ténors, Trezzini et Pasini; comme premières basses, Maggiorotti et Inchindi, et comme *buffo caricato*, Vaccani, qui est comme une partie du mobilier de l'opéra de Madrid.

Le premier début de Maggiorotti eut lieu le 6 juin dans *l'Orfano della Selva*, opéra de Coccia. Ce chanteur était déjà connu en Espagne, ayant fait partie des compagnies de Madrid et de Barcelonne en 1826 et 1827; son succès ne fut pas des plus heureux cette fois, et la comparaison avec Inchindi ne lui fut pas favorable. Ce dernier est maintenant en possession de la faveur publique, et ses partisans sont fort nombreux; l'opéra fut d'ailleurs médiocrement goûté.

La Tosi a été beaucoup plus heureuse dans *Bianca e Fernando*, qui succéda à l'ouvrage de Vaccai. Son talent électrise les habitans de Madrid, qui ne sont pas moins sensibles à la musique ni moins enthousiastes que les Italiens. Carlo Trezzini, qui possède une voix de ténor puissante et étendue, n'est point nouveau pour nous, mais il jouit toujours de la faveur publique; son habileté à manier le bel instrument dont la nature l'a doté est d'ailleurs fort remarquable. Mme Carl, comme contr'alto, est une bonne acquisition. Les trois sujets qui viennent d'être nommés et Inchindi composent un ensemble fort satisfaisant auquel il ne manque qu'un bon opéra nouveau pour produire beaucoup d'effet. Malheureusement nous ne possédons plus Mercadante pour en écrire.

Barcelonne. L'administration du théâtre italien de cette ville est complètement changée; à la tête des nouveaux entrepreneurs se trouvent MM. Grassi, Bordes, Martinez, un accordeur de clavecin, etc., etc. Les chanteurs principaux engagés par cette administration sont Mmes Pastori et Brambilla, *prime donne;* Cavaceppi, et en dernier lieu Genero; le *primo basso* Moncada; enfin le bouffe Lainer, qui n'est pas ce qu'il y a de meilleur dans la troupe, et Mme Médard, de Toulouse, qui a déjà chanté autrefois avec succès à Bercelonne comme *primo musico*.

Le premier ouvrage représenté a été *le Danao*, de Persiani; à l'exception d'un duo chanté par la Pastori et Moncada, cet ouvrage n'a point été applaudi. On y a fait succéder *la Vestale*, de Pacini, ouvrage déjà connu, mais qu'on entend toujours avec plaisir; la Brambilla y a été vivement applaudie. En attendant l'arrivée de Genero, on fut obligé de monter *l'Allessandro nelle Indie*, de Pacini, dans lequel Moncada prit la partie de ténor écrite pour Nozzari Ce fut dans cet ouvrage que Mme Médard fit sa rentrée. Ceux qui l'avaient entendue il y a quelques années, trouvèrent qu'elle avait perdu une partie de ses moyens; néanmoins elle sut se faire applaudir dans une cavatine de Pacini qu'elle avait introduite dans cet ouvrage. L'arrivée de Genero a permis de mettre en scène *le Pirate*, déjà connu, et qui a été écouté avec froideur. Genero n'est point de force à chanter le rôle difficile qui a été écrit pour Rubini; ce n'est que dans l'air du second acte qu'il a recueilli quelques applaudissemens. *La Cenerentola*, dont on ne se lasse point, a été reproduite ensuite et a fourni l'occasion d'un nouveau triomphe à Mme Pastori. Enfin *la Straniera* fut chantée avec succès par la même cantatrice, Genero, le *basso* Cavaceppi et Mme Médard. En somme, le répertoire varié de cette saison a satisfait le public assez exigeant de Barcelonne.

Milan. Le 8 juillet, un concert a été donné au théâtre

Re par M. Giovanni Paggi, hautboïste d'un talent estimable. Cet artiste s'y est fait entendre dans un adagio suivi de variations sur un thème de *la Donna del Lago*, dans le grand rondo d'Ottavia de *Pompée*, exécuté sur le hautbois, et dans une fantaisie sur le thème de l'air de Rubini dans *Anna Bolena*, exécuté sur le cor anglais. Mme d'Anvers, cantatrice française avantageusement connue à Paris, et qui est fort aimée à Milan, a chanté dans ce concert un air de *Sigismondo* et un duo de la *Sposa fidele*, de Pacini, avec M. Jean Schoberlechner, de Vienne.

Le 6 du même mois, un autre concert, suivi du deuxième acte d'*Otello* avait eu lieu au théâtre de *la Canobbiana*. Dans le concert, on avait entendu mesdames Pantanelli, d'Anvers, Salvi, et un signor *Parade*, qui possède une belle voix de basse grave. Le deuxième acte d'*Otello* fut exécuté par mesdames Blasis et Riva, Reina, Pochini, Lombardi et Crosa. Le spectacle fut terminé par le ballet de *Enrico IV al passo della Marna*.

Turin. Duprez et sa femme ont obtenu beaucoup de succès à Turin dans le *Pirate*. La gazette de Turin dit qu'on peut les nommer les colonnes du théâtre d'*Angennes*. Il paraît que ces deux artistes ont chanté avec une rare expression dramatique les rôles principaux de cet ouvrage. On n'a point oublié, sans doute, qu'ils sont tous deux élèves de l'institution de musique classique dirigée par M. Choron.

— Voici la composition de quelques troupes chantantes des spectacles d'été en Italie.

A Florence : madame Caroline Passerini, *prima donna;* madame Marianne Bruner, primo musico; Antoine Orlandini, premier ténor; Del Riccio, basse chantante; et Bordandini, basse comique. Le premier opéra représenté sera *Zadig ed Astartea*.

A Parme : madame Cantarelli, *prima donna;* Valencia, ténor; Giani, basse chantante; et Cipriani, *buffo caricato*. L'ouverture de la saison s'est faite le 16 juillet par l'*Orfanella di Ginevra*, de Ricci, auteur de l'opéra de *La Neve*, qui a été représenté sans succès à Milan, il y a peu de temps.

Au théâtre de la Concorde, à Crémone, pendant la foire prochaine, G. B. Verger, premier ténor, Amélie Verger, *prima donna*, Adelasia Spech, primo musico.

Le même ténor G. B. Verger est engagé pour le prochain carnaval à Turin : Adélaïde Tosi y doit chanter comme *prima donna*, Amélie Verger Brambilla comme *primo musico assoluto*, et Horace Cartagena comme *primo basso*.

A Venise (théâtre de *la Fenice*), pour le prochain carnaval : *prime donne*, mesdames Carradori et Judith Grisi; premier ténor, Reina; première basse, Coselli. Pacini est engagé pour écrire un opéra sérieux dont le libretto est de Romanelli.

A Sinigaglia, pendant la foire : mesdames Caroline Ungher et Rose Lugani, *prime donne;* Giovanni Capelli, premier ténor; Alexandre Giachini, deuxième ténor; Luigi Biondini et Natale Costantini, premières basses.

Londres. On lit dans le *Court Journal* du 9 juillet :

« *Siroe, opéra de l'honorable miss Marianne Jervis.* Une seconde répétition de cette intéressante et remarquable production a eu lieu, mardi dernier, dans les salons de madame Cuthbert, Grovenor square. Elle a été honorée de la présence de don Pedro et d'un nombreux cercle d'amateurs distingués. Nous sommes à même aujourd'hui de remplir la promesse que nous avons faite, dans l'un de nos derniers numéros, de donner à nos lecteurs un compte plus détaillé de cet opéra.

(Ici se trouve une longue explication du sujet de la tragédie.)

« On voit qu'il y avait là d'amples matériaux pour exciter une vive et fertile imagination, et d'aussi éminentes dispositions musicales que celles annoncées par le talent de miss Jervis. L'étonnement et l'admiration s'augmenteront encore en appreuant que cet opéra a été écrit par elle à l'âge de dix-sept ans.

« Tous les exécutans étaient chaleureusement stimulés par le concours du chant de miss Jervis dans une des parties de l'ouvrage : aussi le succès le plus complet a-t-il couronné leurs efforts. Plusieurs morceaux ont été redemandés, et l'un des duos chantés par miss Jervis et miss Otway nous a rappelé le *Giorno d'Orrore* de Pasta et de Sontag. M. Roche a chanté avec une grande énergie, et miss Osborne a mis beaucoup de charme dans l'air *O placido;* mais les airs *Vedeste mai* et *fra l'Orror*, chantés par miss Jervis, sont certainement les morceaux capitaux de l'opéra.

« La soirée s'est terminée par l'hymne constitutionnelle de la composition de don Pedro, qui a produit un très grand effet. L'orchestre était formé d'un nombre choisi de musiciens de Sa Majesté et dirigé par M. Oury. MM. Gabuzzi et Schulz étaient au piano. En témoignage de son admiration, don Pedro, à la fin de l'opéra, a placé une couronne de lauriers sur la tête de l'héroïne de la fête. »

— Paganini a reçu du roi d'Angleterre une bague en brillans du plus grand prix, en témoignage d'admiration pour son grand talent.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉᵉ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 27.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 13 AOUT 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

NÉCROLOGIE.

Le 5 août 1831, M. Sébastien Érard, l'un des plus célèbres facteurs d'instrumens de musique, et l'un de ceux dont les découvertes ont été les plus utiles, est décédé dans son château de *la Muette*, à Passy, près de Paris, à l'âge de 79 ans et quelques mois. Ses obsèques, auxquelles les artistes les plus distingués ont assisté, ont eu lieu le 8 du même mois.

Né à Strasbourg, le 5 avril 1752, M. Érard était le quatrième enfant de Louis-Antoine Érard, fabricant de meubles, qui ne s'était marié qu'à l'âge de 64 ans. Il tenait de son père une constitution robuste qui n'a pas peu contribué à ses succès, car elle lui a permis de se livrer à ses travaux avec une assiduité qui aurait altéré la santé d'un homme moins heureusement organisé: A cet avantage, il joignait un esprit hardi, entreprenant, et, ce qui est plus rare, une persévérance sans bornes dans ses projets ou dans les inventions qu'il voulait exécuter. Son caractère décidé se manifesta dès son enfance. A l'âge de 13 ans, il monta au plus haut point du clocher de la cathédrale de Strasbourg, et s'assit en dehors sur le sommet de la croix, trait de courage et d'adresse qui ne s'est peut-être pas répété depuis.

Vers l'âge de 8 ans, Sébastien Érard fut envoyé dans les écoles de Strasbourg pour y étudier l'architecture, la perspective, et le dessin linéaire, genre de connaissances indispensable à qui veut se livrer à l'art des constructions ou aux arts mécaniques. Il y joignit un cours de géométrie pratique; mais son esprit inventif ne tarda point à lui suggérer des méthodes particulières pour la résolution des problèmes qu'il se soumettait à lui-même. Cette première éducation, qui répondait aux besoins de son imagination, lui fut dans la suite d'un grand secours pour tous ses travaux. Continuellement occupé d'inventions nouvelles, son esprit était sans cesse en méditation, et son crayon lui fournissait les moyens de résoudre toutes les difficultés avant qu'il se livrât à la construction. Dans la dernière moitié de sa vie, il dormait peu. Son lit était couvert de papiers sur lesquels il traçait des plans d'amélioration d'instrumens ou d'inventions nouvelles. Ses livres mêmes, à défaut de papier, étaient couverts de tracés de pièces mécaniques. Cette facilité d'exprimer ses idées par le dessin lui a épargné bien des essais superflus et bien des dépenses inutiles. Au moyen de ses connaissances positives en mécanique, Érard voyait avec netteté les objets dont il s'occupait et évitait les tâtonnemens, qui sont le désespoir des hommes d'invention dont l'éducation élémentaire a été négligée. Lui-même avouait dans sa vieillesse les avantages qu'il avait retirés de cette éducation, et disait souvent qu'il devait ses succès au dessin, à la géométrie et à la mécanique. Les moyens d'exécution ne lui manquaient jamais: dès qu'il tenait le principe de ce qu'il voulait faire, il improvisait quelquefois trois ou quatre modèles fonctionnant dans des systèmes différens, et choisissait ensuite celui qui remplissait le mieux son but, abandonnant les autres et mettant au rebut des choses que d'autres ont cru trouver ensuite comme des perfectionnemens de ce qu'il avait fait. De cette facilité d'invention et d'exécution résulte cette multitude de modèles de tout genre qui se trouvent aujourd'hui dans ses ateliers et dans ses magasins de Londres et de Paris.

Ses heureuses dispositions et son aptitude au travail lui avaient assuré de bonne heure une grande supériorité sur ses condisciples; aussi était-il toujours décoré de la croix de mérite que l'on accordait aux plus habiles dans les écoles de Strasbourg. Travaillant dans les ateliers de son père, il avait acquis de bonne heure ce qu'on nomme *la main*, c'est-à-dire l'habileté dans le maniement des outils, genre de mérite indispensable à qui est destiné à diriger des ouvriers et à les former. Un

professeur de l'école du génie de Strasbourg, qui connaissait l'aptitude du jeune Érard pour l'exécution, s'adressait à lui pour faire construire les modèles dont il se servait pour les démonstrations de son cours, et lui disait souvent, admirant la perfection de son travail et ses idées ingénieuses : *Jeune homme, vous devriez entrer dans le génie, votre place y est marquée.*

Il était encore enfant lorsqu'il perdit son père, dont la mort laissait sans fortune une veuve et plusieurs enfans. Sébastien prit la résolution de se rendre à Paris pour y chercher de l'emploi, et partit de Strasbourg à l'âge de 16 ans, ayant à peine l'argent nécessaire pour le voyage. Son parrain, homme riche, auquel il alla faire ses adieux, ne lui donna que sa bénédiction; et la seule chose dont il ne se montra point avare, fut l'eau bénite qu'il lui jeta sur la tête. Ce fut vers 1768 que le jeune Erard arriva à Paris; il s'y plaça chez un facteur de clavecins dont il devint bientôt le premier ouvrier, et dont il excita la jalousie par sa supériorité. Ce facteur, importuné des questions que lui faisait Erard sur les principes qui le dirigeaient dans ses constructions, et ne sachant comment y répondre, finit par le congédier en lui reprochant de vouloir tout savoir. Un autre facteur renommé du même instrument, encore en vogue à cette époque, ayant été invité à construire un instrument qui exigeait d'autres connaissances que ses habitudes routinières, se trouvait fort embarrassé pour satisfaire à cette demande : sur la réputation naissante du jeune Erard, il alla le trouver et lui proposa d'exécuter l'instrument moyennant un prix convenu, mais sous la condition que le facteur y mettrait son nom. Erard y consentit; mais lorsque l'instrument fut livré à la personne qui l'avait commandé et qui sans doute avait peu de confiance dans l'habileté du facteur, cette personne, étonnée de la perfection du travail, demanda au maître facteur s'il en était réellement l'auteur; celui-ci, pris au dépourvu, avoua que l'instrument avait été construit pour lui par un jeune homme nommé Erard. Cette aventure se répandit dans le monde musical et commença à fixer l'attention sur le jeune artiste : celui-ci acheva de se faire connaître avantageusement par son *clavecin mécanique*, chef-d'œuvre d'invention et de facture qui causa la plus vive sensation parmi les artistes et les amateurs de Paris. Ce morceau remarquable avait été construit pour le cabinet de curiosités de M. De la Blancherie. L'abbé Roussier en fit une description détaillée qui fut insérée dans le *Journal de Paris*, et qui fut ensuite reproduite dans l'Almanach musical de Luneau-de-Bois-Germain, en 1776.

Sébastien Erard n'avait pas 25 ans, et déjà sa réputation était si bien établie que c'était toujours à lui qu'on s'adressait pour toutes les choses nouvelles qu'on voulait faire exécuter. Il était recherché par les hommes les plus distingués : l'un d'eux l'introduisit chez la duchesse de Villeroy, qui aimait les arts, protégeait les artistes, et qui avait surtout un goût passionné pour la musique. Elle voulait qu'Erard demeurât chez elle et lui offrait un engagement avantageux; mais le désir de conserver son indépendance lui fit refuser cet engagement. D'ailleurs, il avait déjà conçu le projet d'un voyage en Angleterre. Il fut seulement convenu qu'il resterait chez la duchesse le temps nécessaire pour exécuter plusieurs idées de cette dame; qu'il aurait dans l'hôtel de Villeroy un appartement convenable à ses travaux, et qu'il jouirait de la liberté la plus entière. Dans sa vieillesse, Erard se plaisait encore à rendre hommage à la bonté de Mme de Villeroy et à parler de la reconnaissance qu'elle lui avait inspirée.

Ce fut dans l'hôtel de Villeroy qu'il construisit son premier piano. Cet instrument, connu en Allemagne et Angleterre depuis plusieurs années, était peu répandu en France, et le petit nombre de pianos qui se trouvait à Paris y avait été importé de Ratisbonne, d'Augsbourg ou de Londres. Il était de bon ton dans quelques grandes maisons d'avoir de ces instrumens étrangers. Mme de Villeroy demanda un jour à Erard s'il ferait bien un piano; sa réponse fut affirmative et prompte comme sa pensée : déjà le piano était dans sa tête. Il se mit aussitôt à l'ouvrage. Comme tous ses ouvrages, ce premier piano sorti de ses mains portait le cachet de l'homme d'invention et de goût : il fut entendu dans le salon de Mme de Villeroy par tout ce que Paris renfermait alors d'amateurs et d'artistes distingués. Beaucoup de grands seigneurs s'empressèrent de lui demander des instrumens du même genre, mais ils ne furent pas si prompts à s'acquitter de ce qu'ils lui devaient : la plupart ne le payèrent point.

Ce fut vers cette époque que son frère, Jean-Baptiste Érard, vint le joindre. Travailleur infatigable, homme intègre et loyal, Jean-Baptiste a partagé depuis lors les travaux, les succès et les revers de Sébastien. L'accueil favorable que le public faisait aux instrumens sortis de leurs fabriques les obligea bientôt à quitter l'hôtel de Villeroy pour un établissement plus vaste qu'ils fondèrent dans la rue de Bourbon (faubourg Saint-Germain) : insensiblement et par les efforts des deux frères, cet établissement finit par devenir le plus beau de l'Europe.

Les succès toujours croissans de Sébastien Érard excitant la jalousie des luthiers de Paris qui faisaient le commerce des pianos étrangers, l'un d'eux, dont il est

inutile de tirer le nom de l'oubli où il est tombé, fit pratiquer une saisie chez Érard, sous prétexte que cet artiste *ne s'était pas rangé sous les lois de la communauté des évantaillistes, dont l'état de luthier faisait partie.* Érard trouva facilement parmi ses protecteurs des personnes en crédit à la cour, et sur le rapport favorable qui fut fait au roi de son mérite et de ses mœurs, il obtint de Louis XVI un brevet[1] flatteur qui constatait les services qu'il avait rendus à l'industrie française. Par l'effet de cette protection, l'établissement des deux frères prit chaque jour de nouveaux développemens, et le débit de leurs pianos à deux cordes et à cinq octaves, tels qu'on les faisait alors, devint immense.

Continuellement occupé d'inventions et de perfectionnemens, le génie de Sébastien Érard s'exerçait sur une multitude d'objets. Ce fut ainsi qu'il imagina le piano organisé avec deux claviers, l'un pour le piano, l'autre pour l'orgue. Le succès de cet instrument fut prodigieux dans la haute société. Il lui en fut commandé un pour la reine Marie-Antoinette, et ce fut pour cet instrument qu'il inventa plusieurs choses d'un haut intérêt, surtout à l'époque où elles furent faites. La voix de la reine avait peu d'étendue, et tous les morceaux lui semblaient écrits trop haut. Érard imagina de rendre mobile le clavier de son instrument, au moyen d'une clef qui faisait monter ou descendre à volonté d'un demi-ton, d'un ton ou d'un ton et demi, et de cette manière la transposition s'opérait sans travail de la part de l'accompagnateur. Ce fut aussi dans le même instrument qu'il fit le premier essai de l'orgue expressif par la seule pression du doigt, essai qu'il a depuis exécuté en grand dans l'orgue qu'il a construit pour la chapelle du roi. Grétry, dans ses *Essais sur la musique*, qui furent imprimés il y a trente-cinq ans, a signalé cette inventio à l'admiration des musiciens et à l'attention du gouvernement.

Un autre instrument, la harpe, commençait à se répandre en France. Krumpholtz, par la beauté de ses compositions et par son style plein de goût, l'avait mis à la mode. Les harpes dont Krumpholtz se servait alors, et qu'on désignait sous le nom de *harpes à crochets*, étaient fort imparfaites sous le rapport du mécanisme, bien qu'on eût fait beaucoup d'efforts pour les rendre aussi bonnes que le permettait le mauvais principe sur lequel elles étaient établies. Les défauts de cette construction inspiraient souvent à Krumpholtz du dégoût pour son instrument. Lié d'amitié avec Érard, et témoin de la facilité avec laquelle il perfectionnait tous les objets dont il s'occupait, il le pria d'abord de lui faire une contrebasse à clavier pour la mettre sous sa harpe comme un tremplin et pour s'accompagner avec les pieds; Érard satisfit à l'instant à cette demande[2]. Alors Krumpholtz pria Érard de s'occuper de la harpe elle-même, et de chercher des moyens efficaces pour corriger ses défauts. Érard y pensa; des idées nouvelles lui vinrent, et il s'occupa de les mettre sur le papier et de tracer le plan d'une harpe conçue sur un principe absolument nouveau. Pendant qu'il était occupé de ce travail, Beaumarchais vint le voir. Cet homme célèbre jouait de la harpe et connaissait la mécanique, étant fils d'un horloger et ayant lui-même exercé cet état. Il voulut persuader Érard de renoncer à son projet, et lui dit qu'il n'y avait rien à faire à la harpe, qu'il s'en était occupé et n'avait pu rien trouver de mieux que ce qui existait. Heureusement Érard ne se laissa point persuader; il était sûr de ce qu'il faisait, et bientôt il fut en état de montrer à Krumpholtz le résultat de ses travaux qui répondait parfaitement à ses vues. Ceci se passait vers 1786. Mais dans l'intervalle des recherches d'Érard, Krumpholtz s'était lié d'intérêt avec le facteur qui était alors en réputation pour la harpe à crochets. Celui-ci fit comprendre à l'artiste que ce genre de harpes serait bientôt oublié

(1) On verra peut-être avec intérêt en quels termes est conçu ce brevet; en voici la teneur:

« Aujourd'hui cinq février mil sept cent quatre-vingt-cinq, le roi « étant à Versailles, informé que le sieur Sébastien Érard est parvenu « par une méthode nouvelle, de son invention, à perfectionner la con- « struction de l'instrument nommé *forte-piano*, qu'il a même obtenu « la préférence sur ceux fabriqués en Angleterre, dont il se fait un « commerce dans la ville de Paris, et voulant Sa Majesté fixer les ta- « lens du sieur Érard dans ladite ville et lui donner des témoignages « de la protection dont elle honore ceux qui, comme lui, ont, par un « travail assidu, contribué aux arts utiles et agréables, lui a permis de « fabriquer, faire fabriquer et vendre dans la ville et faubourgs de « Paris, et partout où bon lui semblera, des forte-piano, et d'y em- « ployer, soit par lui, soit par ses ouvriers, le bois, le fer et toutes au- « tres matières nécessaires à la perfection ou à l'ornement dudit instru- « ment, sans que pour raison de ce il puisse être troublé ni inquiété « par les gardes syndics et adjoints des corps et communautés d'arts et « métiers pour quelque cause et sous quelque prétexte que ce soit, « sous les conditions néanmoins, par ledit sieur Érard, de se confor- « mer aux réglemens et ordonnances concernant la discipline des com- « pagnons et ouvriers, et de n'admettre dans ses ateliers que ceux qui « auront satisfait auxdits réglemens; et pour assurance de sa volonté, « Sa Majesté m'a commandé d'expédier audit sieur Érard le présent « brevet qu'elle a voulu signer de sa main et être contresigné par moi « secrétaire d'État et de ses commandemens et finances. »

Signé LOUIS.

Le baron DE BRETEUIL.

(1) Cette contrebasse existe encore dans les magasins de M. Erard.

si Érard réussissait, et que la ruine de leur établissement en serait la suite. Krumpholtz, le même Krumpholtz qui avait entraîné Érard dans des travaux immenses et dans des dépenses considérables, vînt le trouver et le pria de renoncer à son nouvel instrument. La situation fâcheuse des affaires de cet artiste, la crainte de mettre le comble à son infortune, et la conviction que la nouvelle harpe ne réussirait qu'avec peine ayant Krumpholtz pour adversaire, détermina Sébastien Érard à renoncer à la faire connaître en France dans ce moment. Près de quatre-vingts corps d'instrumens qui étaient déjà construits, ainsi que leurs mécaniques, furent mis à l'écart, et le travail des harpes fut abandonné.

Vers cette époque, les troubles de la révolution éclatèrent en France et portèrent un notable dommage à l'industrie. Sébastien Érard prit le pari de passer en Angleterre, non pour abandonner la France où il voulait revenir, mais pour y ouvrir de nouveaux moyens d'écoulement aux produits de sa fabrication. Il y resta plusieurs années; mais lorsqu'il voulut revenir, le régime de la terreur était organisé en France. Déjà il était à Bruxelles, lorsqu'il reçut de son frère une lettre dans laquelle celui-ci lui peignait les dangers qui l'attendaient à Paris. Il prit le parti de retourner à Londres et d'y fonder un établissement du même genre que celui de Paris.

A Londres, comme à Paris, il remplit ses magasins d'instrumens et de produits qui étaient tous de son invention. En 1794, il prit son premier brevet pour le perfectionnement des pianos et de la harpe, et sa fabrique de ces instrumens ne tarda pas à obtenir la vogue. Cependant il n'oubliait pas son pays, et le désir de revoir la France l'occupait sans cesse; il profita du changement qui s'était opéré dans le gouvernement après le 9 thermidor, et arriva à Paris en 1796. Ce fut alors qu'il fit fabriquer les premiers grands pianos en forme de claveçins, dans le système anglais, dont il avait perfectionné le mécanisme, et qu'il fit paraître les harpes à simple mouvement, de son invention. Ces pianos sont les premiers pianos à échappement qu'on ait fabriqués à Paris. Ils avaient dans le clavier le défaut de tous les instrumens de ce genre, c'est-à-dire la lenteur dans l'action des leviers et du marteau. Les artistes et amateurs de Paris, accoutumés au jeu facile des petits pianos sans échappement, éprouvaient de la gêne sur ceux-ci. Ce fut par ce motif, qu'après de nombreux essais et des recherches de tout genre, Sébastien Érard publia, en 1808, un nouveau genre de piano à queue, dont le mécanisme répondait avec plus de promptitude et dont les dimensions plus petites étaient plus en rapport avec la grandeur des salons de Paris. Dussek joua un de ces pianos avec un succès éclatant dans les concerts qui furent donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamarre, à leur retour de Russie. Les amateurs et les artistes étaient satisfaits de ces pianos; Érard ne l'était pas; il savait qu'il restait encore à perfectionner, les claviers étant faciles, mais le coup de marteau manquant de précision. Nous le verrons plus tard, de retour d'Angleterre, exposer le modèle d'un nouveau grand piano qui réunit tout ce qu'on peut désirer de perfection dans le mécanisme de cet instrument.

Vers 1808, il était retourné à Londres : il allait y mettre le sceau de sa réputation de facteur d'instrumens, et plus encore à celle de grand mécanicien, par l'invention de la *harpe à double mouvement*, dont il avait déjà jeté autrefois le plan, et qui suffirait pour immortaliser son nom. Nous avons fait connaître avec détail la construction et les avantages de ce bel instrument (Voy. la *Revue Musicale*, t. II, p. 337-344, et t. III, p. 1-19), et nous renvoyons le lecteur à nos articles sur ce sujet. Le succès de cette harpe fut immense; elle parut à Londres en 1811 et 1812, au moment où la circulation du papier-monnaie était la plus abondante. Érard vendit pour 25,000 liv. sterl. (environ 625,000 fr.) de son nouvel instrument dans le cours de la première année. Le travail que cette invention avait coûté à Érard est à peine croyable; on le vit pendant trois mois ne pas se déshabiller et ne dormir que quelques heures sur un sopha. Il fit plusieurs modèles avant d'arriver à la perfection qu'il désirait, et les difficultés à vaincre étaient telles qu'il était presque décidé à renoncer à l'entreprise, lorsque l'idée du mécanisme qu'il a définitivement adopté vint le tirer d'embarras. Pendant un court séjour qu'il avait fait à Londres en 1800, il avait déjà construit une harpe à double mouvement sur un principe curieux de mécanisme, mais qui offrait des inconvéniens sous plusieurs rapports. Le principe du mécanisme une fois adopté et les modèles construits, il restait un travail immense à faire pour en établir la fabrication. C'est dans l'invention des outils de tout genre et dans l'ordonnance et la distribution du travail que le génie d'Érard se fait apercevoir. Sa manufacture de Londres, que nous avons visitée, ne le cède à aucune autre de quelque genre que ce soit, pour les moyens ingénieux de fabrication, la précision des outils et des machines, enfin la perfection du travail. De retour en France, Érard établit le même genre de fabrication dans ses ateliers de Paris, et eut à former de nouveau des ouvriers et à construire de nouvelles machines et de nouveaux outils.

Les fréquens voyages qu'il faisait en France lui avaient fait négliger la fabrication des pianos à Londres, où la

harpe seule se construisait dans ses ateliers. Cependant dans tous les brevets qu'Érard prit en Angleterre, et qui sont au nombre de quinze ou vingt, de nouvelles idées pour le perfectionnement du piano aussi bien que de la harpe y sont exposées. Il se proposait de les exécuter en France. A chaque exposition des produits de l'industrie, ses ouvrages ont été couronnés. Trois fois il reçut la médaille d'or, et la croix de la légion-d'honneur lui fut décernée à l'une des dernières expositions; enfin, aucun des témoignages honorables qui peuvent être donnés à un manufacturier du premier ordre ne lui a manqué. Le modèle de son grand piano à double échappement fut exposé en 1823. Ce mécanisme, chef-d'œuvre de combinaison, est la solution d'un problème qu'aucun facteur n'avait pu résoudre. Il s'agissait de réunir dans un même clavier toutes les nuances du toucher qu'offre le mécanisme simple sans échappement et la précision du coup de marteau du mécanisme à échappement. Il est facile de comprendre quelles étaient les difficultés immenses de ce problème : Érard l'a résolu de la manière la plus heureuse. Ces nouveaux instrumens ont été établis depuis lors dans la fabrique de Londres par Pierre Érard, neveu de Sébastien, qui dirige aujourd'hui cette fabrique. Un de ces instrumens, qui avait été construit pour la duchesse de Berry, et qui a été acquis depuis peu par M. Troupenas, éditeur de musique, a excité l'admiration des artistes qui l'ont joué ou entendu.

Quoiqu'il fût constitué de la manière la plus robuste, Sébastien Érard pouvait difficilement résister à tant de travaux. Les contrariétés inséparables d'une vie si active sur le vaste théâtre de deux capitales telles que Paris et Londres, devaient aussi exercer leur influence sur sa santé. Depuis dix ans environ, des maladies douloureuses venaient souvent interrompre le cours de ses travaux. Vers la fin de 1824, la pierre se déclara; Érard fut opéré avec le plus grand succès au moyen du procédé de la lithotritie par M. le docteur Civiale. A peine rétabli, il s'occupa du perfectionnement de l'orgue, et parvint à finir le grand instrument expressif où tous les genres d'effet sont réunis, et qu'il a construit pour la chapelle des Tuileries. (Voyez sur les détails de cet orgue les articles de la *Revue Musicale*, t. II, p. 128, et t. VI, p. 104, 129.) Il était occupé à le faire poser lorsque les événemens de juillet arrivèrent, et causèrent la perte d'une partie des tuyaux; heureusement le mécanisme du grand orgue et le jeu expressif par la main ont été sauvés. Sébastien Érard, à cette époque, était déjà atteint de la maladie de vingt mois à laquelle il a succombé. Le mal calculaire dont il avait été déjà opéré avait reparu, et il s'y était joint une inflammation des reins. Ni la science, ni les soins assidus de M. le docteur Fouquier, son médecin, ne purent le soustraire à la gravité de ces accidens; ils triomphèrent de l'excellente constitution qui lui promettait de prolonger son existence dix ou quinze années de plus.

Outre le nombre immense d'inventions et de découvertes relatives aux instrumens de musique, Érard, comme on vient de le voir, avait imaginé une multitude de machines et d'outils nécessaires pour l'exécution de ses plans. Entre ces objets, il faut distinguer une scie mécanique établie dans sa manufacture de Paris, qui débite des bois de toute épaisseur de *trente deux* pouces de large, et qui fonctionne par des moyens nouveaux de son invention.

Ce n'était pas seulement par ses rares talens qu'Érard avait mérité l'estime de ses contemporains; cette estime lui était due aussi par son caractère noble et généreux. Aimant les arts avec passion, bienveillant avec les artistes, il faisait un bel usage de sa fortune pour la prospérité des uns et pour l'encouragement des autres. La musique, la peinture étaient pour lui des objets de passion. Son oreille bien organisée, son œil perçant lui révélaient les beautés de ces arts, et l'habitude qu'il avait de vivre avec les musiciens et les peintres les plus habiles avait perfectionné ses heureuses dispositions. Dans le cours de sa vie, il a formé plusieurs collections magnifiques de tableaux, auxquelles il avait employé des capitaux considérables, et qu'il avait successivement vendues; mais la plus rare et certainement la plus belle que possède aucun particulier en France, est celle qu'il a réunie dans sa maison de campagne de *La Muette*, où il a terminé sa longue et honorable carrière. Son désintéressement parfait et sa loyauté lui ont fait des amis de tous ceux qui l'ont connu. Il avait adopté son neveu, Pierre Érard, fils de son frère Jean-Baptiste, et l'avait associé à ses travaux. M. Pierre Érard, dans le dessein de conserver dans leur pureté les inventions de Sébastien, relatives aux pianos et aux harpes, continue de diriger les établissemens de Paris et de Londres.

La famille et les amis d'Érard se proposent de rendre un dernier hommage à sa mémoire, en faisant frapper une médaille à son honneur.

Nouvelles de Paris.

—

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE LIVRE DE L'ERMITE,

Opéra en deux actes, de MM. Planard et Paul Duport, musique de M. Carafa.

L'opéra-comique, tel que le comprend le public qui fréquente ce spectacle, est un mélange d'intérêt et de gaîté réuni à une musique dont les qualités principales doivent être pour les spectateurs français la convenance scénique et l'expression dramatique. C'est le mélange de ces choses qui a procuré jeudi dernier au nouvel opéra de MM. Carafa, Planard et Paul Duport un succès qui n'a point été contesté. Voici le sujet de cette pièce, dont la scène est placée en Portugal.

Don Pascal Mascarilles, simple secrétaire d'un grand seigneur, mais homme fort vaniteux et possédé de la manie de passer pour gentilhomme, a pris un jour le nom et les habits de son maître pour aller en bonne fortune. Surpris par celui dont il usurpait les titres, il est poursuivi judiciairement, et au moment d'être pendu. La fuite est la seule ressource qui lui reste. Le hasard le conduit auprès d'un ermite qui lui donne l'hospitalité et lui fournit les moyens de passer au Brésil. Cet ermite est un homme de qualité qui, dégoûté du monde, s'est voué à la solitude. Pour faciliter à Pascal sa sortie du Portugal, il lui confie ses titres de noblesse, et lui en fait faire un reçu sur le livre où il tient note de tous les événemens singuliers qui viennent à sa connaissance. Arrivé au Brésil, Pascal y fait une fortune rapide et considérable. Ne doutant pas que l'incartade qui l'avait obligé de s'expatrier ne fût oubliée, et pensant bien que lui-même ne sera pas reconnu, il revient à Lisbonne où les titres de noblesse que l'ermite lui a confiés lui donnent les moyens de satisfaire les idées d'ambition et de grandeur qui l'ont perdu. Il est grand seigneur envers et contre tous. Pas une porte qui ne s'ouvre devant lui; jusqu'à celle du palais du roi (je ne sais pas si c'est de don Miguel qu'il s'agit) qui a roulé sur ses gonds pour laisser passer Pascal, aujourd'hui monseigneur d'Albateros, etc., etc. Notre intrigant parvient à se faire donner les biens d'une ancienne famille, celle de Médilla, dont tous les rejetons ont péri dans un naufrage. Les terres de cette famille sont voisines de l'ermitage, ce qui ne laisse pas de donner à monseigneur d'Albateros de graves inquiétudes sur la reconnaissance qu'il a faite à l'ermite de ses titres de noblesse. Il tremble d'être obligé de les restituer à leur propriétaire, et ses craintes redoublent lorsqu'il apprend que l'ermite a cessé de vivre. Qu'est devenu le livre sur lequel elle était inscrite, en quelles mains est-il passé? Voilà qui tourmente singulièrement ce pauvre Pascal.

Le saint homme, en mourant, a laissé son livre à son élève le jeune Mazetto, auquel il a donné sa confiance; celui-ci a lu dans ce précieux recueil l'histoire d'un intrigant qui se faisait passer pour grand seigneur; il y a vu comment l'ermite l'a sauvé en lui confiant ses titres de noblesse, et la reconnaissance que le sieur Pascal en a faite. Les fanfaronnades de ce dernier, son importance, et l'extrême ressemblance de l'écriture de sa reconnaissance enregistrée sur le livre de l'ermite avec celle d'une lettre dont notre homme a chargé Mazetto, font penser à celui-ci que le seigneur d'Albateros pourrait bien n'être pas autre que l'intrigant dont il a ri de si bon cœur en lisant le livre précieux. Il interroge Pascal dont les réponses embarrassées trahissent le secret.

L'ermite avait pris en amitié deux jeunes filles, Inès et Antonia, qui ont été sauvées d'un naufrage par Mello, jeune pêcheur, dont la mère les a élevées. Les fiançailles d'Antonia et de Mello vont être célébrées au lever de la toile, et Inès a conçu un amour violent pour un jeune homme dont on ne connaît pas la famille, et qui est arrivé depuis peu.

Cependant le seigneur Pascal a reconnu son fils dans l'amant d'Inès, et sa fureur n'a pas de bornes lorsqu'il apprend que celui-là a promis à la jeune fille de l'épouser. Il ne doit pas être question de mariage entre le fils de monseigneur d'Albateros et une jeune orpheline sans titres, sans naissance. C'est alors qu'on découvre que les deux jeunes filles sont les derniers rejetons de la famille des Medilla. Un parchemin laissé par l'ermite, et le récit que fait Mello de la manière miraculeuse dont elles ont été sauvées des flots, en font foi. Il n'y aurait donc plus d'obstacles à l'union d'Inès et de Fernand, si le seigneur d'Albateros, entiché de sa noblesse volée, n'était épouvanté par l'idée que son fils va devenir le beau-frère d'un pêcheur Plus de mariage entre Antonia et Mello, ou Inès ne sera jamais l'épouse de Fernand. Mais par bonheur, Mazetto représente au père le livre de l'ermite, qui a écrit avant de mourir que la reconnaissance des titres de noblesse seraient remise à don Pascal, s'il consentait à l'union d'Inès et de Fernand. Tout le monde est heureux, et la pièce finit par une double noce.

La musique de M. Carafa est écrite avec facilité; on y trouve du faire, de l'habileté dans l'arrangement des effets, toute l'expérience enfin d'un compositeur qui a écrit beaucoup. Elle n'est point dépourvue de mélodie; mais celle qu'on y trouve est vague, et quelquefois trop

empreinte de réminiscences. C'est enfin une de ces productions qui commandent l'estime, parce qu'on y reconnaît la main d'un artiste, mais qui ne font point époque dans l'art, parce que l'invention y manque.

L'exécution de l'orchestre a été fort remarquable, et digne du talent de M. Valentino qui le dirige. Autrefois, tout inspirait le dégoût dans la musique qu'on entendait à l'Opéra-Comique ; aujourd'hui la partie instrumentale y est du moins digne d'une capitale telle que Paris.

Féréol est sans contredit l'acteur le plus agréable du théâtre de la rue Monsigny. Il a fait rire à plusieurs reprises dans le rôle de Mazetto. Chollet et Boulard ont aussi reçu de justes applaudissemens. Mme Pradher et Mlle Prévost sont fort gracieuses dans le rôle des deux jeunes filles. Il n'y a rien à dire des décorations ni des costumes. La pièce nouvelle n'exigeait pas un grand luxe d'accessoires.

LES VENDANGES DE XÉRÈS,

Opéra semi-seria en deux actes avec ballet, musique de M. le chev. C. de B***.

Plusieurs journaux ont déjà parlé de l'opéra italien représenté jeudi 4 à Tivoli, et tous avec éloge. C'est fort bien ; mais il est quelque peu singulier qu'ils aient laissé passer inaperçu ce qui, à notre avis, méritait surtout de fixer l'attention. Justice n'a pas été rendue à M. le chevalier de Beramendi ; le directeur de la Revue musicale doit se trouver heureux de réparer l'oubli du *National* et des *Débats*.

Un opéra italien écrit par un amateur espagnol, dont le premier acte a été composé en Italie, le second douze ans après en Hollande, et dont l'exécution sert d'inauguration à un nouveau théâtre construit à Paris, voilà plus de singularités qu'il n'en faut pour fixer l'attention des dilettanti; mais ce qui est digne, j'ose le dire, de la reconnaissance des artistes, c'est le mode de représentation choisi par M. Beramendi. Les *Vendanges de Xérès* n'ont pas été exécutées, comme l'a dit le *National*, par des amateurs, et la représentation n'a pas servi, comme on pourrait le penser après la lecture du feuilleton des *Débats*, à donner un nouvel attrait à une soirée de Tivoli. Cet événement musical est, si je puis m'exprimer ainsi, une œuvre d'art ou tout au moins une jouissance d'artiste dégagée de tout intérêt privé. Dans un moment où la musique est si mal traitée par le pouvoir, si délaissée par le public, c'est une chose du plus heureux exemple qu'un amateur employant sa fortune à l'encouragement des arts. On nous assure que tout le monde, chanteurs, choristes, danseurs, artistes de l'orchestre, n'ont eu qu'à se louer des procédés de M. Beramendi, et nous le concevons sans peine, s'il est vrai que les frais d'une seule soirée se soient élevés à onze mille francs. Citer ce chiffre est peut-être une indiscrétion, mais nous n'avons pu nous empêcher d'opposer la généreuse conduite d'un simple particulier à l'espèce de vandalisme de l'administration des beaux-arts, qui détruit la chapelle, marchande quelques milliers de francs sur des pensions acquises, retranche trente mille francs du budget du Conservatoire, réduit pour ainsi dire M. Choron à la portion congrue, et ruine deux cents familles, le tout pour épargner une cinquantaine de mille francs sur un budget de quinze cents millions.

D'après tout ce que nous venons de dire, il est évident que l'opéra de M. Beramendi est en-dehors du domaine de la critique, et vraiment nous en sommes fâchés, car il est beaucoup d'artistes qui s'honoreraient de la partition des *Vendanges de Xérès*. La manière dont cet ouvrage a été écrit explique l'espèce de disparate qui existe entre les deux actes dont le premier est tout de l'école de Guglielmi et de Paisiello, tandis que le second se rapproche des formes Rossiniennes. Dans cette partition, un peu trop longue peut-être, on remarque plusieurs morceaux qui ont été vivement applaudis ; nous nous contenterons de citer l'air du ténor qui se termine par un mouvement de *bolero*, l'air et les couplets de *Luca*, chantés et joués d'une manière entraînante par Garcia père, les cavatines de la *prima* et de la *seconda donna* (Mlles Gebauer et Louis), et un beau *sextuor* au second acte.

La distribution des rôles présentait de piquantes oppositions : trois artistes retirés du théâtre, Garcia père, Conssul et Angrisani, paraissaient à côté de trois jeunes débutans, Mlles Gebauer, Edwige Louis et M. Domange qu'on n'avait encore entendu que dans les concerts. Garcia, chargé du rôle comique de la pièce, écrit pour une voix de basse-taille, a retrouvé toute la chaleur, toute la verve de la jeunesse; malheureusement les ans et les fatigues ont porté une grave atteinte à sa voix; il a eu les honneurs de la soirée autant comme chanteur que comme comédien, et a su montrer aux artistes jeunes et vieux quelle doit être la supériorité d'un grand talent, alors même que les moyens physiques ont presque succombé. Nous ne laisserons pas échapper la première occasion qui se présentera de donner à Mlle Gebauer, élève de M. Garcia fils, et à Mlle Edwige, élève de M. Garcia père, des avis pour ce qui leur reste à faire, des encouragemens pour ce qu'elles ont acquis. La première, chargée d'un rôle fort long et écrit très haut, possède un timbre pénétrant, une grande justesse

et une facilité merveilleuse; ce sont de belles qualités; mais son chant, souvent dépourvu de chaleur, a quelque chose d'indécis qui sent encore l'école. Cette jeune artiste est pourtant bien différente de ce qu'elle était il y a un ou deux ans : elle est en bon chemin, qu'elle persévère. Le rôle dont s'était chargée Mlle Edwige ne convient ni à son physique ni à son talent; et pourtant dans la cavatine du second acte elle a su montrer la supériorité de l'école de chant à laquelle elle appartient; sa voix moins timbrée que celle de Mlle Gebauer est plus pleine et plus vigoureuse. Il y a de l'avenir dans ce jeune talent. M. Domange, le ténor, fort intimidé à son début, a obtenu des applaudissemens. Les autres artistes se sont fort convenablement acquittés de leurs rôles. L'orchestre a été dirigé par M. Grasset avec le talent qu'on lui connaît. Nous ne pouvons nous empêcher, en finissant, de dire un mot d'un charmant petit ballet d'enfans, composé par M. Petit, et dont l'exécution ne déparerait pas la grande scène de l'Opéra.

Nouvelles étrangères.

Mantoue. La famille Pozzesi, composée de plusieurs artistes distingués, excite en ce moment l'intérêt des habitans de cette ville. Malgré les chaleurs de l'été, le spectacle a été fréquenté par les amateurs, et ceux-ci ont paru satisfaits de l'exécution du *Barbiere di Siviglia*, des *Cantatrice Villane* et de *Clementina e Roberto*. Après ces ouvrages, le jeune Joseph Pozzesi, âgé de 17 ans, a fait représenter une farce de sa composition, intitulée l'*Allogio militare*. Ce petit ouvrage a complètement réussi : le jeune compositeur y a chanté un des principaux rôles. On a trouvé dans sa composition de l'imagination et du savoir. Au nombre des morceaux les plus remarquables on cite surtout l'ouverture, qui est, dit-on, d'un grand effet, l'introduction avec chœurs, la cavatine et le rondeau de la *prima donna*. Cet opéra a été représenté par les fils de Pietro Pozzesi, et par sa nièce *Antonietta della Noce*, jeune personne de 17 ans, que la nature a pourvue des plus heureuses dispositions pour le chant.

Parme. *L'Acquisto per raggiro Ossia la Casa da Vendere*, du maestro Salviani, a été jouée sur le théâtre Ducal le 30 juin dernier, et n'a obtenu aucun succès. C'est à la suite de ce malheureux ouvrage, où il n'y a, dit-on, nul mérite, qu'on a joué *La Schiava di Bagdad*, dont il n'a été donné que trois représentations, et qui a dû être suivi de l'*Orfanella di Ginevra* du maestro Ricci.

— En faisant connaître à nos lecteurs, dans un de nos numéros précédens, que le célèbre pianiste Field n'est point mort, comme le bruit s'en est répandu en Allemagne, nous n'avons rien dit qui ne fût exactement vrai; mais nous avons été induits en erreur en disant qu'il vivait solitaire à Pétersbourg, car ce virtuose est arrivé depuis peu de temps à Londres. Jusqu'ici il a refusé de se faire entendre non-seulement dans des concerts publics, mais dans des cercles particuliers d'artistes.

Bulletin d'Annonces.

Auber. Barcarolle chantée dans *le Moine*, au théâtre de l'Odéon. — 2 fr.

H. Herz. Variations de concert pour piano, sur une marche favorite de *Guillaume Tell*. — 7 fr. 50 c.

H. Herz et de Bériot. Variations concertantes pour piano et violon, sur la tyrolienne favorite de *la Fiancée*. — 9 fr.

H. Herz et Lafont. Variations concertantes pour piano et violon, sur la barcarolle favorite de *Fra Diavolo*. — 9 fr.

Mayseder. Fantaisie pour piano et violon, sur des motifs de *Guillaume Tell*. — 7 fr. 50 c.

Czerny. Grandes variations pour piano, sur la ronde de *Fra Diavolo*. 6 fr.

— Dix-huitième rondino pour piano, sur un thème favori de *Fra Diavolo*. — 6 fr.

— Souvenirs dramatiques, collection de trois fantaisies élégantes pour piano, sur des motifs de *Fra Diavolo*. — Chaque 5 fr.

— Grandes variations à quatre mains, sur un chœur favori de *Fra Diavolo*. — 9 fr.

— Souvenirs dramatiques. Collection de trois fantaisies élégantes pour piano, à quatre mains, sur des motifs de *Fra Diavolo*. — Chaque 5 fr.

Chaulieu. Caprice brillant pour piano, sur un thème favori du *Dieu et la Bayadère*. — 6 fr.

Adam. Mélange pour piano, sur des motifs du *Dieu et la Bayadère*. — 6 fr.

— Mélange pour piano, sur des motifs du *Diable à Séville*. — 6 fr.

— Mélange pour piano, sur des motifs des *Deux Familles*. — 6 fr.

Osborne. Rondino pour piano, sur des motifs du *Diable à Séville*. — 6 fr.

Karr. Fantaisie pour piano, sur le boléro des *Deux Familles*. — 5 fr.

— *Id.* pour piano, sur les motifs du *Diable à Séville*. — 5 fr.

Labarre. Duo pour harpe et piano, sur les motifs du *Dieu et la Bayadère*. — 9 fr.

— Variations pour harpe et piano, sur un thème original. — 9 fr.

— Air du ballet du *Dieu et la Bayadère*, arrangé en rondeau pour la harpe. — 6 fr.

Walkiers. Fantaisie pour la flûte, avec accompagnement de piano ou quatuor, sur *le Dieu et la Bayadère*. — 1 fr. 50 c.

A Paris, chez E. Troupenas, rue Saint-Marc, n° 23.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 28.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 20 AOUT 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

REVUE MUSICALE

Depuis le commencement de l'année 1830.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

SUITE[1].

En 1770, lorsque Burney voyagea en Italie pour rassembler les matériaux de son *Histoire de l'art musical*, la musique d'église était au plus haut degré de prospérité. A Milan, il entendit le même jour trois messes et deux vêpres en musique dans cinq églises différentes. A Padoue, le service de la chapelle de Saint-Antoine se composait tous les jours de quarante musiciens, au nombre desquels se trouvaient les meilleurs élèves de Tartini, et les virtuoses Guadagni et Cazati: les dimanches ce nombre était doublé, et l'on trouvait en outre dans la ville quatre organistes assez habiles pour jouer supérieurement les quatre orgues magnifiques qui ornaient le chœur de l'église. Le dôme de Saint-Marc, à Venise, avait conservé de savans maîtres de chapelle depuis Zarlino jusqu'à Galuppi, alors vivant. Outre la musique de cette cathédrale, on trouvait d'excellens chœurs dans toutes les églises et dans tous les couvens d'hommes et de femmes. A Bologne, le P. Martini et ses élèves Zanotti, Gabriel Vignoli, Bernard Ottani et François Orsini, tous remarquables comme compositeurs de musique religieuse, publiaient chaque année des ouvrages qui sont restés comme des modèles de style. L'orchestre et les chœurs de la cathédrale se composaient de plus de cent personnes. Florence, Sienne, Pise renfermaient une foule d'artistes distingués du même genre. Enfin, la chapelle pontificale de Rome possédait alors les plus belles voix qu'il y eût au monde, et la musique, dirigée par Santarelli, était excellente.

(1) Voyez *la Revue musicale*, Vme année.

La comparaison de cet état de prospérité avec ce qui existe maintenant en Italie dans les églises les plus importantes offre un sujet de tristes réflexions. Mayr à Bergame, l'abbé Baini à la chapelle Sixtine, Fioravanti à Saint-Pierre de Rome, et Generali, sont à peu près les seuls maîtres jouissant de quelque renommée qui écrivent pour l'église. Aucune composition remarquable sortie de leur plume n'a même été signalée depuis le commencement de l'année 1830. Les chœurs de la plupart des cathédrales, réduits à un petit nombre de chanteurs médiocres, ne permettent plus d'y exécuter des ouvrages difficiles et compliqués; les messes et vêpres en musique ne se font plus entendre que dans des occasions fort rares; les grands chanteurs de la chapelle pontificale sont morts ou ont vieilli sans être remplacés: enfin, il ne se trouve pas dans toute l'Italie un seul organiste capable d'improviser une fugue correcte; et tous ceux qu'on y entend se bornent à jouer quelque ouverture de Rossini, qu'ils arrangent tant bien que mal.

En Allemagne, au contraire, la musique religieuse est cultivée avec zèle et succès. Partout les chapelles sont composées d'artistes distingués, et assez complètes pour pouvoir exécuter toute espèce de musique; d'ailleurs les académies de chant y sont multipliées, et renferment un si grand nombre d'élèves, qu'on peut rassembler promptement et avec facilité des chœurs nombreux et excellens sur quelque point de l'Allemagne que ce soit. Vienne, Berlin renferment plusieurs de ces écoles ou académies: dans cette dernière ville, on remarque particulièrement l'académie dirigée par M. Zelter, dont les membres s'adjoignent ordinairement à toutes les grandes solennités musicales. Les grandes fêtes de musique, sorte d'institution qui n'existe qu'en Allemagne et en Angleterre, contribuent puissamment à la prospérité de la musique d'église dans le premier de ces pays. Quatre sociétés principales organisent chaque

année une de ces grandes fêtes : ce sont les sociétés des bords du Rhin, des bords de l'Elbe, de la Bavière rhénane et de la Suisse. Ces sociétés choisissent une ville de leur circonscription pour le lieu de la fête ; l'époque fixée est indiquée par les journaux, et tous les musiciens des villes et villages, à quarante ou cinquante lieues à la ronde, s'y rendent. Les habitans du lieu désigné pour la fête s'empressent d'accueillir les étrangers et de leur donner l'hospitalité. Cinq ou six cents exécutans se trouvent souvent rassemblés. Plusieurs jours sont ordinairement employés à faire les répétitions, et l'exécution des messes, des hymnes, des oratoires occupe deux ou trois séances. Il est facile de comprendre tout ce qu'il y a d'émulation pour les compositeurs dans la possibilité d'entendre exécuter leurs ouvrages par des masses si imposantes. Dans l'année 1830, deux fêtes de ce genre ont été célébrées, l'une par la société des bords de l'Elbe, à Halle, les 4, 5 et 6 juin, l'autre, dans la semaine de la Pentecôte, par la société des bords du Rhin, à Dusseldorf. Dans la première, le *David*, de Klein, le *Banquet d'Alexandre*, de Handel, un psaume de Reissiger, et un *Hosanna* de Fr. Schneider, ont été exécutés avec une fermeté et une puissance remarquables ; dans la seconde, on a entendu le Judas *Macchabée*, de Handel, le *Dies iræ*, de Mozart, et le *Christ au mont des Oliviers*, de Beethoven.

Aucune institution semblable n'existait en France, lorsque les professeurs et amateurs de musique des départemens du Haut et Bas-Rhin se sont réunis pour donner une fête musicale à Strasbourg, au mois d'avril 1830. *Trois cent quatre-vingt-dix-sept* exécutans, venus de Colmar, de Schlestadt et de quelques petites villes du Rhin et des Vosges, ou domiciliés à Strasbourg, ont fait entendre l'oratorio de Frédéric Schneider, *le Jugement dernier*, avec une vigueur d'ensemble qui donne beaucoup d'espoir pour l'avenir. Il est vraisemblable que cet exemple sera imité par d'autres départemens, et que la musique trouvera une source de perfectionnemens dans ces réunions.

A Vienne, l'abbé Stadler, Gaensbacher, maître de chapelle de l'église de Saint-Etienne, Eybler, Assmayer, Aloys Weiss et le chevalier de Seyfried, sont maintenant les meilleurs compositeurs pour l'église. Eybler a publié en 1830 deux messes en musique où l'on trouve de belles choses. Les ouvrages des grands maîtres sont exécutés avec beaucoup de soin à la cathédrale, à Saint-Augustin, paroisse de la cour, et dans sept ou huit églises de la ville et des faubourgs. Dans les autres villes de l'Allemagne, on trouve beaucoup d'autres compositeurs de musique religieuse dont les productions sont multipliées, et qui ont fait paraître plusieurs ouvrages depuis le commencement de l'année 1830 : les plus connus sont Fr. Schneider, Klein, Schnabel, Zelter, Preindl, Hummel et Keller. Leur style est en général énergique et brillant.

La première révolution française a ruiné toutes les maîtrises de cathédrales, et avec elles la musique religieuse de France. Napoléon, par l'établissement de sa chapelle, ranima ce genre de musique, et fit naître l'occasion de mettre en évidence le talent de quelques-uns de nos artistes. A la restauration, Martini, M. Lesueur, et peu de temps après M. Chérubini, devinrent les compositeurs de la chambre du Roi. Ce fut pour cette chapelle que M. Chérubini écrivit la plupart des messes et des motets qui lui ont assuré une renommée impérissable : M. Lesueur, dans un style qui lui est propre, s'est fait aussi une réputation d'habileté très méritée. Ces deux artistes ont publié, dans le cours de l'année 1830, deux ouvrages très remarquables : l'un est une messe solennelle du plus grand effet, par M. Chérubini ; l'autre, deux oratoires de la Passion, par M. Lesueur. Ce dernier vient de mettre au jour sa seconde messe solennelle, qui renferme des beautés réelles. M. Chelard, dont le talent a de la solidité, mais dont les succès n'ont pas été France aussi brillans qu'on aurait pu l'espérer, a fait entendre à l'église Saint-Roch une messe avec orchestre qui renferme des choses d'un style original. La suppression de la chapelle du Roi, qui a eu lieu au mois d'août dernier, peut être considérée comme un événement funeste pour la musique religieuse : elle était le seul point de réunion où l'on pût entendre ce genre de musique avec éclat, et c'est à elle que nous devons les belles compositions qui ont été publiées en France depuis quinze ans. Cette suppression a d'ailleurs le grave inconvénient d'attaquer l'existence d'un grand nombre d'artistes, et de jeter le découragement dans leur ame. Espérons que la France jouira d'assez de calme et de prospérité pour que le gouvernement comprenne la nécessité de renoncer à de si tristes économies.

Les organistes allemands ont eu de tout temps une supériorité incontestable sur ceux des autres pays. On ne trouve plus aujourd'hui parmi eux la force d'invention qui a brillé dans les productions de Handel, et surtout de J.-S. Bach ; mais Rinck, de Darmstadt, Klengel et Schneider de Dresde, sont encore des artistes d'un talent fort remarquable. Le premier vient d'entreprendre un grand ouvrage sur l'art de jouer de l'orgue. Schneider a aussi publié, au commencement de 1830, un ouvrage du même genre où l'on trouve de fort bonnes choses. Pendant plus d'un siècle, l'art de jouer de

l'orgue a été cultivé en France d'une manière brillante; mais les compositions des organistes français étaient fort inférieures à celles des organistes allemands. Depuis quelques années une amélioration sensible se fait apercevoir en cette partie de la musique, grace aux leçons de M. Benoist, organiste habile et professeur au Conservatoire.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Les Italiens ont toujours montré si peu de penchant pour la musique instrumentale, que leurs compositeurs se sont presque tous voués au genre dramatique et à la musique d'église. Cependant ils ont eu des instrumentistes du premier ordre. Depuis Corelli jusqu'à Paganini, une multitude de grands violonistes se sont formés en Italie. Paganini est aujourd'hui l'artiste le plus étonnant en son genre. Après avoir parcouru l'Allemagne et l'Italie, et après avoir excité partout l'admiration la plus vive, il a mis le comble à sa renommée par les concerts qu'il a donnés à Paris. Tout en faisant la part d'une critique juste, les artistes eux-mêmes ont été forcés d'avouer que le talent de ce violoniste tient du prodige. Comme compositeur, il possède aussi un talent fort distingué; son genre est le concerto et la fantaisie. Il n'y a point d'autre compositeur remarquable en Italie dans le genre instrumental.

Beethoven, et, dans un ordre inférieur Fesca et Spohr, ont produit une multitude de beaux ouvrages de musique instrumentale dans le dix-neuvième siècle. Par eux, et surtout par le premier, les genres de la symphonie et de la musique de Chambra, qu'on désigne sous les noms de *quatuors* et de *quintettes*, ont acquis en Allemagne une rare perfection. Depuis quatre ans, Beethoven et Fesca ont cessé de vivre; Spohr reste seul, et jusqu'à ce moment aucun talent d'un ordre supérieur ne s'est manifesté parmi les jeunes Allemands comme destiné à succéder à Beethoven, bien qu'un certain nombre d'œuvres ait été publié dans le cours des dernières années, et notamment en 1830.

Sophr et Mayseder sont à la tête des violonistes allemands; mais ils sont inférieurs aux violonistes français pour la vigueur de son et le style de l'exécution. Les violoncellistes sont en général fort habiles. Le vieux Romberg a cessé de se faire entendre, mais Bohrer et Dotzauer sont aujourd'hui des artistes du premier ordre. Quant aux instrumens à vent, ils sont joués en Allemagne avec une grande supériorité. Les flûtistes français paraissent l'emporter sur les Allemands, mais il n'est point de clarinettiste qui puisse soutenir la comparaison avec Baermann, et les instrumens de cuivre sont joués avec une rare perfection à Vienne et à Berlin.

Les pianistes allemands ont eu de tout temps une habileté remarquable; aujourd'hui on cite particulièrement MM. Hummel, Moschelès, Ries et Czerny, pour leur double talent de compositeurs et d'exécutans. Hummel et Moschelès se sont fait entendre à Paris avec le plus brillant succès au commencement de 1830. Le premier est placé à la tête des compositeurs allemands de musique instrumentale. Le nouveau concerto et le sextuor qu'il a publiés dans le cours de l'année sont des modèles de facture élégante et de mélodie suave. Les études de M. Moschelès pour le piano, son nouveau concerto et son trio sont, dans un autre genre, des morceaux d'un ordre très distingué. M. Ries semble maintenant se livrer à des travaux de musique dramatique et à la symphonie de préférence à la musique de piano. Son opéra *la Fiancée du Voleur* a été représenté au mois de juin 1830 à Paris, par la troupe allemande, mais si mal exécuté qu'il n'a produit aucun effet. Czerny se fait plutôt remarquer par la quantité de ses productions que par le mérite de celles-ci: ses premiers ouvrages méritaient l'estime des connaisseurs; les derniers sont remplis de négligence. M. Pixis mérite d'être mentionné parmi les pianistes allemands les plus distingués, moins par son exécution que par ses ouvrages qui sont en général bien écrits et brillans. Cet artiste s'est aussi essayé dans le genre dramatique par un opéra de *Bibiana*, qui a été représenté au théâtre allemand l'été dernier. Cet ouvrage renferme des chœurs d'un grand effet. La musique instrumentale a été long-temps la partie faible de la musique française. Onslow, Reicha, Kreutzer, Rode, Baillot, Kalkbrenner et quelques autres artistes lui ont donné de l'éclat depuis trente ans environ. Les quatuors, et surtout les quintettes de M. Onslow, l'ont placé au rang des compositeurs les plus habiles de l'Europe: ces compositions jouissent en France et en Allemagne de toute la faveur publique, et la méritent par la chaleur peu commune qui y règne et par leur facture élégante et pure. Deux nouveaux quintettes qu'il a publiés en 1830 sont au rang de ses plus beaux ouvrages.

Kreutzer, Rode, Baillot sont les chefs de l'école des violonistes français. Le premier, brillant, nerveux, tout en dehors, a imprimé à sa musique le caractère de son style d'exécution. Ses concertos ont été joués par tous les violonistes depuis plus de trente ans, et ont toujours eu beaucoup d'effet quand ils ont été rendus avec la chaleur convenable. La mort a frappé depuis peu de mois ce virtuose, aussi remarquable comme compositeur dramatique que comme instrumentiste. Rode, élégant,

suave, pénétrant, était le modèle de la grace unie à la force; sa musique, mélodieuse et brillante, avait besoin, pour produire tout l'effet dont elle est susceptible, de la magie de son délicieux archet; toutefois, elle est un objet d'étude pour tous les violonistes. Il a précédé de peu de jours dans la tombe Kreutzer, dont il avait été l'ami sincère, malgré la rivalité de talent qui existait entre eux. M. Baillot reste seul debout pour nous consoler de la perte de ses deux émules. Jeune encore de verve et de talent, cet artiste célèbre semble plutôt augmenter ses forces que s'affaiblir avec l'âge. Les soirées de quatuors et des quintettes qu'il donne chaque année réunissent auprès de lui l'élite des amateurs de Paris, qui viennent admirer la variété merveilleuse de style qui lui fait jouer avec une égale supériorité, et dans des styles différens, les compositions de Haydn, de Boccherini, de Mozart, de Beethoven et d'Onslow. La musique de M. Baillot est originale, et en général mélancolique; elle n'a pas eu tout le succès qu'elle méritait.

MM. Kalkbrenner et Herz, dans des genres très difrens, sont les chefs de l'école actuelle des pianistes français. Le premier, possédant le mécanisme le plus parfait, n'abuse point de sa facilité pour multiplier les difficultés sans but; son jeu large, son goût exquis charment toujours les connaiseurs et le public dans les occasions rares où il se fait entendre. Ses compositions ont le caractère de son talent : sans cesser d'être brillantes, elles sont mélodieuses et fortes d'harmonie, qualités dont la réunion est fort rare dans la musique de piano. Plusieux morceaux nouveaux ont été publiés par lui depuis le commencement de 1830. M. Herz s'est proposé d'inspirer l'étonnement plutôt que de charmer l'oreille par ses tours de force; il en fait de fort extraordinaires et montre une adresse rare dans les bonds qu'il fait sur le clavier; mais, il faut l'avouer, on cherche souvent en vain la pensée musicale au milieu de ce feu roulant de difficultés vaincues dont se composent et son jeu et sa musique. Ses derniers ouvrages sont plus faibles que les précédens : ce sont en général des fantaisies et des airs variés.

Un phénomène d'invention fantasque et passionnée, qui brille surtout dans la musique instrumentale, se manifeste depuis deux ou trois ans, et a brillé d'un vif éclat dans l'année 1830. Ce phénomène est M. Berlioz, jeune compositeur dont l'imagination enfante beaucoup de bizarreries au milieu desquelles se trouvent de grandes pensées d'un ordre tout nouveau. Couronné au mois de septembre dernier par l'Académie des beaux-arts de l'Institut, il a fait entendre dans la séance publique de cette Académie une scène de *Sardanapale* remplie d'effets neufs, extraordinaires et souvent heureux. Dans une représentation de l'Opéra, une ouverture de *la Tempête* de Shakespeare, composée par lui, a été exécutée par l'orchestre et les chœurs. Bien qu'elle n'ait pas rempli complètement l'attente du compositeur, elle s'est fait remarquer par des traits d'une grande hardiesse et des combinaisons d'effets inattendus. Mais c'est surtout dans une symphonie fantastique, exécutée avec un grand succès, que le génie de M. Berlioz a pris son essor. Mille bizarreries plus surprenantes qu'agréables à l'oreille sont jetées à profusion dans cette composition : la mélodie n'y domine point; mais la pensée est forte, dramatique, et l'effet est toujours neuf. Si M. Berlioz consent quelque jour à sacrifier un peu plus aux graces, il obtiendra l'une des plus grandes renommées du monde musical.

CONCOURS DE L'INSTITUT

ET DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

L'époque où les professeurs et les élèves du Conservatoire de musique recueillent le fruit de leurs travaux annuels est arrivée : les concours, qui ont commencé dans cette école le 7 août, sont terminés. Déjà celui de l'Iostitut, pour le grand prix de composition musicale, était fini depuis quelques jours. Cinq concurrens avaient été admis au concours d'essai. Le sujet donné était une cantate sur l'épisode de *Bianca Capello*. Ce sujet, assez favorable à la musique, parce qu'il offre du mouvement, avait été versifiée par M. Pastoret. Dans sa séance du 13 août, l'académie des Beaux-Arts de l'Institut a décerné le premier prix à M. Prévost, élève de M. Lesueur. M. Lagrave, élève de MM. Berton et Fétis, a obtenu le deuxième prix. Un autre deuxième prix a été décerné à M. Elwart, élève de MM. Lesueur et Fétis. Enfin, une mention honorable a été décernée à M. Thomas jeune, élève de M. Lesueur pour la composition, et de M. Barbereau pour le contrepoint. Cette multitude de prix et de distinctions démontre que le concours a été brillant. Nous analyserons l'ouvrage de M. Prévost dans notre compte rendu de la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, laquelle aura lieu le 1er octobre prochain.

Au Conservatoire, les concours ont été en général fort brillans, et ne se sont point ressenti du découragement que les circonstances et les mesures funestes du gouvernement ont fait naître dans l'ame des professeurs; ce qui prouve que rien ne peut ébranler chez ceux-ci le sentiment de leurs devoirs comme artistes.

Aux concours de contrepoint, le premier prix a été décerné à M. Lecarpentier, élève de M. Fétis; le deuxième, à M. Viallon, élève de M. Reicha. Ces deux jeunes compositeurs ont fait preuve d'habileté dans l'art d'écrire par la manière franche et libre dont ils ont traité la fugue à trois sujets et à quatre parties qu'ils ont écrite sur un sujet donné.

Le concours d'harmonie a été moins fort cette année que les précédentes: un premier prix a été obtenu par Mlle Lagravè, et deux accessits ont été décernés à Mlle Rosine Andrien et à Mlle Hervy. Ces trois jeunes personnes sont élèves de M. Halevy.

Le jury n'a pas cru devoir accorder de premier prix au concours de contrebasse; le deuxième a été décerné à M. Chaime, élève de M. Chénié. Nous regrettons que l'obstination de quelques artistes et l'incurie des directeurs de spectacles pour l'amélioration de leurs orchestres, aient obligé le professeur à changer cette année le système du maniement d'archet qu'il avait adopté d'après Dragonetti et les autres contrebassistes italiens. Les mêmes causes font conserver l'accord de l'instrument par quintes au lieu de l'accord par quartes, bien qu'il soit physiquement impossible de jouer juste et avec rapidité dans cette manière d'accorder. Que de temps il faut pour vaincre les préjugés et la paresse des hommes!

Le concours de violoncelle a offert des espérances pour l'année prochaine; plusieurs concurrens ont déployé des qualités heureuses, parmi lesquelles on remarquait surtout une justesse irréprochable. Le jury n'a pas cru devoir accorder de premier prix; le deuxième a été décerné à M. Pilet jeune, élève de M. Vaslin.

On sait que le concours de violon est toujours fort brillant: il ne l'a pas été moins cette année que les autres. Deux premiers prix ont été décernés, l'un à M. Remy, élève de M. Baillot, l'autre à M. Lagarin, élève de M. Auguste Kreutzer. Les seconds prix ont été obtenus par MM. Lendet, Deldevez et Cherblanc. Tous ces jeunes gens ont bien joué et ont fait preuve de talent; qu'il nous soit permis toutefois de faire quelques observations sur le mode de ce concours, observations qui sont applicables à tous les autres. Le morceau désigné pour le concours est ordinairement choisi un mois ou deux à l'avance et étudié pendant tout ce temps dans les classes: qu'en résulte t-il? C'est que jusqu'aux moindres ornemens sont prévus, discutés, arrangés, en sorte que c'est moins l'élève qu'on entend que le maître. Il en résulte que les sujets de chaque école se présentent avec la physionomie de cette école, et qu'il n'est jamais nécessaire de s'enquérir du nom du professeur; on le reconnaît tout de suite. Ainsi, tous les élèves de M. Baillot se sont présentés cette année avec les qualités de l'école de ce savant professeur, c'est-à-dire, un jeu large, une manière grande et simple, mais avec le respect que professe M. Baillot pour la musique de Viotti, respect qui lui a fait rejeter tout ornement qui en pouvait altérer la pensée primitive. Les élèves de M. Kreutzer, au contraire, sont venus brillans et hardis orner cette musique de beaucoup de traits et de fioritures, et ces traits, indiqués par le professeur, étaient les mêmes chez tous les concurrens. Enfin, l'élève de M. Habeneck est venu aussi se faire entendre tel que l'avait préparé son maître. Dans tout cela, il est impossible de discerner ce qui appartient à l'organisation particulière de l'élève, c'est-à-dire, ce qui fait la réalité du talent après que le savoir est acquis. Ne serait-il pas mieux, après qu'un élève a reçu de son maître toutes les connaissances que celui-ci peut lui donner, qu'il fût livré à lui-même pour l'étude du morceau qu'il doit exécuter au concours, et qu'enfermé pendant quelques jours pour l'étudier, il dessinât lui-même les ornemens, le phrasé, enfin le style d'exécution de ce morceau? Sans doute les concours faits de cette manière seraient moins amusans pour l'auditoire; sans doute il y aurait moins de prix décernés, mais peut-être y aurait-il plus d'originalité dans les talens, et le jury prononcerait avec plus de certitude de l'habileté de chacun.

M. Zimmermann est l'homme aux prodiges; sa classe de piano en présente chaque année, et dans celle-ci il en est encore sorti un plus étonnant que tous ceux qu'on a vus jusqu'ici. Un enfant qui ne paraît pas avoir plus de neuf ou dix ans, nommé M. Lacombe, a partagé le premier prix avec MM. Pothier et Besozzi, et a fait admirer l'agilité de ses doigts et même la fermeté de son jeu. Ses concurrens ont aussi montré du talent, mais ils n'ont pu inspirer le même étonnement; car, quoique jeunes, ils ont atteint l'âge où le travail donne des résultats. M. Prudent, élève du même professeur, a obtenu le deuxième prix. Parmi le concurrens du sexe féminin, Mme Hattute et Mlle Rosine Adrien ont partagé le premier prix; le deuxième a été décerné à Mlle Barbé.

La classe de harpe s'est distinguée cette année: elle a fourni deux élèves qui ont partagé le premier prix: ce sont MM. Croisez et Dretzer.

Trois élèves de M. Tulou ont fait honneur à leur maître par leur talent sur la flûte: deux d'entre eux, MM. Franchomme jeune et Coche ont partagé le premier prix, le second a été décerné à M. Alkan.

M. Vogt a été moins heureux dans ses résultats; un seul de ses élèves, qui se fait distinguer par une jolie

qualité de son, mais dont l'exécution manque de netteté, a obtenu le deuxième prix de hautbois : cet élève est M. Lemerle : le jury n'a pas cru devoir décerner de premier prix.

Un élève de M. Dauprat, M. Bernard, a réuni tous les suffrages par la pureté du son qu'il tire du cor, la fermeté de son embouchure et la précision de son exécution dans les traits. Ce jeune élève chante d'ailleurs avec goût, qualité indispensable sur un instrument qui a beaucoup d'analogie avec la voix humaine. Le premier prix lui a décerné.

Une des parties des études dont les progrès sont les plus remarquables depuis plusieurs années dans le Conservatoire de musique est le solfège. Peut-être, dans le régime du chant serait-il désirable que des soins particuliers fussent donnés à la conservation des voix dans ce genre d'études; mais on ne peut nier que sous le rapport de la lecture de la musique les classes de solfège du Conservatoire présentent des résultats qu'on chercherait vainement dans toute autre école. Aussi remarque-t-on une amélioration très sensible dans la manière dont les concurrens des classes instrumentales déchiffrent à première vue le morceau qu'on leur donne à lire. Cette année, ces classes de solfège présentaient des lecteurs habiles en si grand nombre que le jury s'est vu dans la nécessité de partager le premier prix des élèves du sexe masculin entre MM. Deldevez, Alkan, Seligmann, Petit et Gerson, le deuxième entre MM. Honoré, Duvernoy, Pasdeloup, Georges, et de décerner des accessits à MM. Marquerie, Lombard et Prunier. Dans la classe des femmes, il y a eu aussi un premier prix partagé entre Mlles Berchtold, Derudder, Guénée, Peignat, un deuxième partagé entre Mlles Pastier et Troullé, et trois acessits décernés à Mlles Castellan, Masson et Cotelle.

VOCALISATION.— CHANT.— DÉCLAMATION LYRIQUE.

A l'époque des concours de 1828 le directeur de la Revue musicale écrivait ces mots: « Pour la troisième « ou quatrième fois depuis plusieurs années, le chant a « présenté le tableau déplorable de notre pauvreté. Rien « parmi les hommes et presque rien parmi les femmes.» Et pourtant alors comme aujourd'hui on faisait des lauréats, et les professeurs se félicitaient des succès de leurs élèves. Mais les habiles chanteurs du théâtre italien établissant une comparaison perpétuelle au grand détriment de l'École royale, le public protestait contre ces décisions. Cet état de choses ne pouvait durer, et il est aisé de reconnaître que nous sommes en voie d'améliorations.

Avant de dire notre avis sur le talent des élèves qui se sont présentés au concours, quelques observations sont nécessaires pour nous garantir par avance du reproche qu'on pourrait nous adresser sur d'apparentes contradictions dans nos jugemens.

Les études sont ainsi distribuées au Conservatoire, qu'un même élève dépend de deux ou même trois maîtres qui le guident chacun à leur manière. Si donc nous attribuons à M. de Garaudé ce qui est du fait de M. Pellegrini, à MM. Bordogni ou Banderali ce qui appartient à Mme Empaire ou à M. Henry, et réciproquement, nous demandons pardon à tous et à chacun d'une confusion dont eux-mêmes sont les premières victimes. Les trois artistes italiens ne nous en voudront pas de les avoir plus particulièrement cités: leur position plus élevée, leur réputation, leur influence plus étendue, le talent dont ils firent preuve dans une autre carrière, tout doit augmenter leur part de responsabilité.

J'avais d'autant plus besoin des précautions oratoires dont je viens d'user, que parmi les quatorze élèves qui se sont fait entendre, soit pour le chant, soit pour la vocalisation, il n'en est pas dont le travail et une bonne direction ne corrigent quelques défauts. Ainsi, au lieu de suivre l'exemple qu'a pu leur donner un de leurs maîtres, M. Pellegrini, dont le gosier était si facile et si libre de tout effort, il n'en est pas un qui n'altère la flexibilité de son larynx en serrant la gorge, en tendant les muscles du cou ou de la tête. Ce défaut est surtout remarquable chez Mlle Larcher. Cette espèce de contraction nuit à l'émission de sa voix, qui serait meilleure avec moins d'efforts, et ne laisserait pas entendre une sorte de petit sifflement d'air assez semblable à une flûte qui perd du vent. Ce petit étranglement de gosier nuit aussi à ses notes graves qui ne sont pas de bonne qualité. Au reste, Mlle Larcher, jeune et jolie personne, peut remédier à tout cela avec du travail et de la persévérance, et à vrai dire elle a besoin de l'un et de l'autre. Cette mauvaise qualité des voix graves se retrouve encore chez presque tous ces jeunes élèves. Toutes méthodes de chant dans lesquelles ils puisent avec soin la différence qui existe dans les registres de la voix, font connaître leurs noms divers de mixte, de poitrine et de tête; et pourtant rien de plus rare, surtout chez les femmes, que de vrais sons de poitrine. Je puis dire en vérité, qu'à l'exception de Mlle Dabedeilhe, tout jeune contralto de quinze à seize ans, et d'un ou deux sons francs et naturels qu'un heureux hasard a fait trouver dans son morceau à première vue à Mlle Dulken, je n'ai pas entendu trois sons de poitrine d'une qualité irréprochable. Une chose fort rare aussi, à ce qu'il paraît,

dans la rue Bergère, c'est une gamme à la fois liée et distincte; mais en revanche force traits, force notes confuses comme en savent trop faire MM. Forgues et Dervis, Mlles Cuniard, Laforêt, etc.; ou bien des gammes saccadées à la manière des chanteurs de Feydeau, insupportables aux oreilles habituées à l'exécution italienne. Cette fois je m'adresse à Mlles Camoin, Peignat et à M. Séguy.

Je m'interromps pour prier ces jeunes artistes de ne pas s'irritier de la la sévérité de mes critiques. C'est au début de la carrière que la vérité est dure à entendre, c'est alors aussi qu'elle est plus utile. Assez d'autres les accableront de complimens. J'en appelle à leurs maîtres eux-mêmes: n'est-il pas vrai que si des éloges de complaisance encouragent un artiste, ils en perdent vingt? Je poursuis.

Le *portamento* était autrefois en italien la pierre de touche des chanteurs. En effet, cette partie de chant est sans contredit une des plus importantes, et c'est peut-être à cause de son *portamento* irrégulier que la plus habile cantatrice française actuellement vivante ne s'est pas élevée à la hauteur de renommée dont ses belles qualités la rendaient digne. Le talent moins remarquable de Mlle Camoin est entaché du même défaut. Son *portamento* est un vrai *port de voix français* d'un effet peu agréable. Mlle Camoin a chanté un air de *Bianca e Faliero* dans lequel elle a fait entendre de beaux sons; elle a de la force dans certaines parties; cependant elle doit s'appliquer les observations que j'ai faites sur les sons graves; dans sa voix ils sont un peu rauques. Qu'elle se tienne bien en garde contre les mauvaises habitudes. La prétention dépare le plus beau talent, et le temps est passé où il était de bon ton de prononcer l'italien à la française. *Ile candor* pour *il candor* ne vaut pas mieux que d'adoucir le son de R double comme si l'on avait à dire le mot *affèterie*. M. Forgues doit se faire un reproche du même genre. Il place souvent avant les mots une espèce d'aspiration. Ainsi il dit *hêlne* pour *ne*, *hêl d'inutiles* pour *d'inutiles*. L'air de Freichütz qu'il avait choisi est un peu fort pour ses moyens; et comme dans les passages de vigueur il escamote les *e* muets placés sur les dernières syllabes, l'effet en diminue encore. Je l'engage très fort à s'attacher à lire et à porter les sons avec franchise ainsi qu'à leur donner de la rondeur.

Une bonne prononciation est d'une si heureuse influence dans le chant, que je ne conçois pas qu'on la néglige si fort. Bien articuler est moins difficile qu'on ne le pense. L'action de la parole et l'action de chanter, tout-à-fait indépendantes l'une de l'autre, se combinent parfaitement. Qui ne sait d'ailleurs avec quelle facilité le public se dispose en faveur d'un chanteur qui fait entendre tous les mots de son rôle! Les modèles à suivre sont Lablache, Mmes Pisaroni et Malibran, Ad. Nourrit et Ponchard.

M. Revial le tenor a dit avec mollesse un air de Masaniello. Dans les piano, sa voix s'efface, et à force de l'adoucir, il la fait disparaître. Il y a beaucoup d'analogie entre le genre de talent de M. Revial et celui de Mlle Camoin; mais celle-ci a de plus de la force et de la voix, choses que M. Revial ne possède pas au même degré.

Il me reste à parler des trois élèves qui, à mon avis, laissent deviner le plus d'avenir, et l'étendue de cet article ne me laisse guère plus de place. Je commence par Mlle Dabedeilhe, fort jeune contralto, élève de M. Pellegrini. C'est la voix que je préfère; il est vrai que j'ai un faible pour les contralto. L'air de l'*Italiana, amici in ogni evento* est taillé sur un bien large patron pour une élève de seize ans. Malgré cela, Mlle Dabedeilhe a trop dit cet air en écolier qui répète sa leçon. Quelques inflexions heureuses ont d'ailleurs prouvé qu'elle aurait pu, avec un peu d'effort, y mettre moins de monotonie et plus d'intentions. Sa prononciation est molle, ses traits sont confus, et sa voix fort inégale et timide dans les sons aigus. L'âge portera remède à tout cela.

Ou je me trompe fort, ou M. Dérivis fils ne jouissait pas de toute l'étendue de ses moyens. J'ai cru apercevoir des efforts qui dénoteraient quelque altération dans la santé du jeune lauréat: les fatigues d'un concours ne l'ont pas effrayé, et deux fois il s'est vu couronner. Il y a chez lui de l'avenir, mais que l'avantage qu'il vient de remporter sur ses rivaux ne l'aveugle pas. Je lui dirai toute la vérité. M. Dérivis père, ici je parle à l'artiste et non pas au fils, n'est pas un modèle à suivre comme chanteur. On aurait dit pourtant que c'était lui et non *Pellegrini* qui lui avait réglé le *récitatif* de son air. Il faut laisser à M. Prévost et autres successeurs d'Adrien cette manière de dire le récitatif à coups de poitrine. Lorsqu'on reçoit des leçons de Pellegrini, on n'a pas besoin d'aller ailleurs chercher des conseils pour cela. Le reste de l'air a été monotone, et M. Dérivis est arrivé à l'âge où dans la disposition d'un morceau on doit deviner l'artiste. Sa voix belle et étendue n'est pas égale dans toute ses parties. Dans le piano elle est cotonneuse et peu accentuée; les sons hauts de franche poitrine sont criards; le bas est quelquefois rauque. Une voix de basse, formée d'un seul registre, doit être d'une seule qualité et comme une cloche sonne un son homogène, soit qu'on la frappe piano, demi-fort, ou fort. M. Dérivis a des

l'agilité, il doit à présent en régler l'usage en la rendant parfaitement distincte.

La voix de Mlle Falcon est belle et puissante; c'est ce qu'on appelait autrefois au Conservatoire une voix de *grand opéra*. La qualité en est un peu rude et demande du travail. Mlle Falcon devrait faire des gammes chaque jour pendant une heure. Les défaut qu'elle doit éviter, c'est de chanter du nez, de crier dans les sons hauts, d'attaquer la note en dessous par une traînée. Les qualités quelle s'efforce d'acquérir et qui lui manquent encore, c'est l'égalité des registres, du corps dans les sons graves, de la netteté dans la prononciation, de la suavité dans les trois modifications de la voix.

J'omets malgré moi une foule de remarques; toutefois je ne puis m'empêcher d'inviter les jeunes artistes de l'École, tant hommes que femmes, de tâcher de se défaire de plusieurs mauvaises habitudes qu'ils ne pourraient plus tard déraciner qu'avec peine. En général, on reproche aux ténors du Conservatoire de pécher par excès d'aplomb. Lever les yeux au ciel, tourner la tête dans tous les sens, et mille autres simagrées ne servent ni à rendre le chant meilleur, ni à faire que l'expression soit plus communicative. Il n'est d'aucune utilité de remuer le corps comme Mlle Falcon, de se balancer sur les jambes et de tousser après chaque période comme M. Dérivis, d'avancer les lèvres comme Mlle Dabedeilhe, de crisper les muscles du front comme MM. Seguy et Forgues, de mouvoir la mâchoire inférieure comme Mlle Camoin, ou la tête comme Mlle Cuniard. Tous ces tics sautent aux yeux, et il est inconcevable que les deux ou trois maîtres de chaque élève ne soient pas venus à bout de les en guérir.

Les prix ont été justement adjugés. Peut-être en aurait-on dû resteindre le nombre.

VOCALISATION.

Ier prix, M. Dérivis, — profess. M. Henry.
Mlles Dulcken et Laforêt, — prof. M. Garaudé.
IIe prix, M. Révial, — prof. M. Henry.
Mlle Camoin. — *Id.*

CHANT.

Ier prix, Mlle Falcon, M. Dérivis, — profess. M. Pellegrini.
IIe prix, Mlle Camoin, — prof. M. Bordogoi.
M. Révial, Mlle Dabedeilhe, — prof. M. Pellegrini.

— L'Opéra-Comique vient d'être fermé pour la quatrième fois depuis trois ans. Aux causes permanentes de ruine qui menaçaient ce théâtre et qui avaient déjà exercé à plusieurs reprises leur funeste influence, sont venues se joindre les circonstances d'inquiétude et de malaise qui tourmentent la société depuis la révolution de juillet 1830. Il est temps de renoncer aux palliatifs dont on use depuis long-temps pour soutenir ce spectacle, et d'attaquer dans sa source le mal qui le dévore. Nous développerons dans un prochain article nos vues à cet égard. On assure que déjà l'on s'occupe de cet objet, et qu'un homme connu par son habileté administrative sera mis à la tête de la nouvelle direction.

Bulletin d'Annonces.

Le Grand Prix, ou le Voyage à frais communs, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Gabriel et Masson, musique de M. Ad Adam.

Morceaux détachés, arrangés pour le piano par V. Rifaut.

N. 1. Air chanté par M. Ponchard. — 3 fr. 50 c.
N. 2. Air chanté par M. Féréol. — 3 fr. 75 c.
N. 3. Trio chanté par MM. Ponchard, Lemonnier et Féréol. — 7 fr. 50 c.
N. 4. Couplets chantés par Mme Boulanger. — 2 fr. 50 c.
N. 5. Duo chanté par M. Ponchard et Mme Boulanger. — 4 f. 50
N. 6. Prière à la Madone, chantée par M. Ponchard et Mme Boulanger. — 2 fr. 50 c.
N. 7. Air chanté par Mme Casimir. — 4 fr. 50 c.
N. 8. Couplets chantés par Génot et Mme Casimir. — 2 fr.

On sait que *le Grand Prix* a obtenu un succès décidé à la première représentation, qui s'est confirmé aux suivantes; le même succès attend sans doute cet ouvrage sur les théâtres des départemens, et nous ne doutons pas que la musique de M. Adam ne soit bien accueillie dans les salons.

A Paris, chez Henri Lemoine, rue de l'Échelle, n. 9.

Anna Bolenna, opéra, musique de Donizetti, composé pour Mme Pasta, Rubini et Lablache, qui vient d'obtenir un grand succès à Londres, et dont les représentations auront lieu à l'ouverture du Théâtre Italien.

Les morceaux suivans sont déjà publiés :

N. 2. *Come innocente Giovanne*, cavatine chantée par Mme Pasta. 4 fr. 50 c.

La même, transposée pour contr'alto sans les chœurs. — 3 f.

N. 10. *Sul sua capo aggravi un dio*, scène et duo chanté par Mmes Pasta et Tadolini. — 5 fr.

Incessamment paraîtra la partition, dont le prix sera de 12 fr. pour les personnes qui se feront inscrire avant le 15 septembre.

Chi non la vede, arietta composta per Rubini del maestro Vaccaj. 3 fr.

Un primo pensiere in Londra, notturno per soprano e contralto del maestro Vaccaj. — 2 fr.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉ ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 29.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 27 AOUT 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Les personnes dont l'abonnement expirait le 1ᵉʳ août, et qui ne l'ont point encore renouvelé, sont priées de le faire promptement, si elles ne veulent point éprouver de retard dans l'envoi du journal.

Variétés.

Origine des concerts appelés vulgairement Concerts à bénéfice.

Les musiciens les plus habiles ne connaissaient point autrefois d'autre manière d'utiliser leurs talens que de se mettre au service d'un prince, d'une église, d'un monastère ou d'un entrepreneur de théâtre. D'une part, ils ne jouissaient pas de la liberté qui règle aujourd'hui leurs actions; de l'autre, ils ne trouvaient pas dans une civilisation peu avancée des ressources qui eussent pu assurer leur indépendance. En France, toute fortune émanait de la cour; c'était vers ce point central que tendaient les efforts de tous les artistes. Une générosité sans bornes y récompensait les talens de quelque genre qu'ils fussent: les bienfaits du prince n'étaient pas toujours distribués avec discernement; la médiocrité obtenait quelquefois par l'intrigue et par la faveur ce qui n'aurait dû être le partage que du mérite; mais celui-ci était rarement méconnu. Tranquilles sur leur sort, les musiciens doués de talens distingués vivaient dans une douce insouciance et n'avaient d'autre soin que celui de leur réputation. Ils ne songeaient point à se faire entendre dans des concerts publics, ni à spéculer sur leur habileté; d'ailleurs, ils n'auraient pu le faire. Si la faveur de la cour a ses avantages, elle a aussi ses inconvéniens, car elle crée les priviléges, les corporations et le monopole. L'homme isolé n'est rien dans une monarchie absolue: il faut qu'il soit enrégimenté pour obtenir protection. En vain un violoniste, un claveciniste, un chanteur, auraient-ils voulu se faire entendre dans des concerts organisés à leur profit: mille obstacle seraient venus les arrêter dans leur entreprise. Le *roi des violons* et sa compagnie des *ménétriers et joueurs d'instrumens tant hauts que bas* auraient interdit les exercices de ces artistes, saisi les recettes, les instrumens, et obtenu une condamnation à l'amende, pour n'avoir pas pris préalablement une patente de *maître à danser*. L'entrepreneur du concert spirituel, qui lui-même était obligé de payer une redevance à l'Opéra, aurait aussi réclamé son privilége, et aurait eu un arrêt du parlement contre le délinquant, *même par corps*.

Les artistes les plus renommés, les Caffarelli, les Besozzi, Pugnani, Viotti, et beaucoup d'autres qui vinrent à Paris avant la révolution de 1789, ne purent se soustraire à cette influence du privilége. Il leur fallut se faire entendre à la cour et au concert spirituel, ou garder le silence.

Dans les provinces, il en était de même: les directeurs de théâtres avaient aussi privilége contre toute espèce de spectacle ou d'amusement public. Telle est la puissance de l'habitude parmi les hommes qui se mêlent d'administration, que cet abus a survécu même à la révolution qui a détruit les priviléges et les monopoles; un directeur de spectacle a droit de prendre une partie de la recette d'un concert qui se donne dans une ville de son arrondissement dramatique, même lorsqu'il ne s'y trouve pas; ce qui, joint à l'impôt vexatoire des indigens et aux dépenses occasionnées par les concerts, est un motif suffisant pour que les artistes s'abstiennent d'en donner. Quoi qu'il en soit, les premiers *concerts à bénéfice* ne furent entendus en France que postérieurement au mois de janvier 1791, où ce genre d'industrie fut affranchi par une loi.

En Allemagne, les artistes n'avaient pas autrefois plus de liberté pour l'exercice de leurs talens qu'ils n'en avaient en France. Leur esclavage était même plus dur; car dans certaines parties de ce pays, telle que la Prusse, il ne leur était point permis de voyager sans la permission du prince, ne fussent-ils même pas engagés à son service : il suffisait qu'ils fussent nés ses sujets. La Bohême fournissait d'excellens instrumentistes en tout genres qui se répandaient dans le reste de l'Allemagne, mais qui, lorsqu'ils ne trouvaient point à se placer au service de quelque prince ou de quelque grand seigneur, étaient souvent obligés de se réunir en troupe de musiciens ambulans pour aller se faire entendre de château en château, ou même de s'arrêter dans les villages pour y faire danser les paysans. Les plus grands artistes, Quantz et le fameux violoniste François Benda ne purent même se soustraire à cette nécessité, et commencèrent ainsi leur réputation, à défaut de concerts où ils eussent pu se faire entendre. Mozart, dont les talens précoces eurent tant d'éclat, paraît avoir été le premier qui donna de ces concerts, dans les voyages qu'il fit avec son père, en sorte qu'il ne paraît pas qu'on puisse faire remonter l'origine des concerts à bénéfice en Allemagne au-delà de 1762.

Les *Académie private* (concerts particuliers) se retrouvent dans des temps très reculés en Italie ; mais les *Académies publicche* (concerts publics) ne datent que des vingt dernières années du dix-huitième siècle. Tous les grands chanteurs étaient engagés aux théâtres ou dans les églises, et ne se faisaient entendre que là; quant aux instrumentistes, ils étaient aussi placés dans des positions aisées qui ne les obligeaient point à recourir aux chances des concerts à bénéfice pour augmenter leurs ressources. La plupart étaient au service des princes ou des riches églises de quelques grandes villes. Qu'on examine toute la musique des anciens violonistes italiens, on verra que la plupart de leurs morceaux sont intitulés *concerti* ou *sonate da chiesa*, parce que c'était en effet dans les églises qu'ils les exécutaient. Cet usage de se faire entendre dans les vastes basiliques de l'Italie s'est même conservé jusqu'à nos jours parmi les instrumentistes italiens. Dans sa jeunesse, Paganini a joué souvent dans les églises de Gênes, de Parme et de Bologne. Aujourd'hui les concerts se donnent particulièrement dans l'intervalle des saisons théâtrales, et ils se sont multipliés à l'excès. Les artistes jouissent en Italie de plus de liberté qu'en France pour ces concerts, car ils ne sont soumis à aucune rétribution fiscale.

Les Anglais sont les inventeurs des concerts à bénéfice; on trouve dans la Gazette de Londres la preuve qu'ils en ont donnés plus d'un siècle avant que les autres peuples de l'Europe en fissent entendre. Leur génie, plus industriel qu'artiste, avait compris l'avantage qu'un musicien peut tirer de ses talens pour sa fortune. Voici ce qu'on lit dans le numéro 742 de la Gazette dont il vient d'être parlé, sous la date du 30 décembre 1672 : « On avertit que dans la maison de M. Jean Banister « (maintenant appelée l'*École de musique*), près de « *George Tavern*, dans Whyte-Friers, ce lundi, il sera « exécuté de la musique par d'excellens maîtres, com- « mençant à quatre heures précises de l'après-midi, et « que par la suite le même concert aura lieu chaque « après-midi à la même heure. »

Un avertissement du même genre se trouve dans le n° 961 de la même Gazette, sous la date du 4 février 1674. Il y est question d'un concert fort bizarre. On y lit : « Rare concert de quatre trompettes marines, qui « n'a jamais été entendu en Angleterre. Si quelqu'un « désire venir l'entendre, il peut se rendre à Fleece- « Tavern, près de St-James, vers deux heures de l'a- « près-midi, tous les jours de la semaine, excepté le « dimanche. Le concert durera une heure, et recom- « mencera immédiatement après. Les meilleures places « sont à un shelling, les autres à six sous. »

Beaucoup d'autres avis semblables se trouvent dans la même Gazette, à diverses dates des années 1676, 1678, 1679, 1685, 1689, 1690, 1691, etc., etc. Par exemple, on y voit que le 6 avril 1693, et le 30 octobre de la même année, le célèbre chanteur italien Tosi a donné deux concerts à Londres, l'un dans Covent-Garden Charles-Street; l'autre, dans un endroit qu'on appelait *York-Buildings*.

L'usage des concerts à bénéfice s'est conservé depuis ce temps jusqu'à ce jour, non-seulement à Londres, mais dans toute l'Angleterre, et ces concerts se sont multipliés dans une proportion qui passe tout ce qu'on pourrait croire. Il ne s'agit point d'art dans ces concerts, où l'exécution est en général fort négligée ; il y a peu de plaisir pour l'auditoire, point de gloire pour les artistes, mais ils rapportent beaucoup d'argent à ceux qui sont protégés par la fashion, et cela suffit. Un concert anglais n'est qu'une opération mercantile.

CORRESPONDANCE.

HUITIÈME LETTRE A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE MUSICALE.

La commission instituée pour réorganiser le Conservatoire a été plus expéditive que moi. Son travail est, dit-on, terminé, le mien ne l'est pas encore, et je n'ai

d'autre moyen d'y mettre un terme que de supprimer beaucoup de choses fort essentielles à mon avis. Je devrais donc m'en tenir à ce que j'ai déjà écrit, si je n'avais eu d'autre but que de faire parvenir à cette commission par la voie de la presse quelques idées sur la matière dont elle avait à s'occuper; mais l'art est à mes yeux d'une bien autre importance, et rien ne m'empêche d'adresser aux artistes et aux amateurs la suite de mes observations.

Le pouvoir, chez nous, a toujours eu la manie de se mêler de tout. Au lieu de protéger et d'encourager les arts purement et simplement, en mettant des hommes spéciaux et habiles à la tête des divers établissemens d'art et en distribuant sagement et généreusement à la fois les fonds du budget, il a tout voulu faire lui-même. Le pouvoir s'est donc fait chef d'orchestre, directeur de spectacle, maître de chant, etc. Dans le monde, il est reconnu que pour devenir célèbre dans les arts ou dans les sciences il faut de longs et pénibles travaux; dans les bureaux c'est un axiome, que pour administrer les arts et les sciences il suffit de s'appeler chef, sous-chef, commis d'ordre, expéditionnaire, intendant ou directeur-général. Le gouvernement fit une chose fort bonne et très louable en créant un *Conservatoire de musique;* mais il tomba dans une grande erreur quand il plaça un musicien à la tête de cet établissement, parce que le mot *musique* se trouvait sur la porte cochère. Le Conservatoire, tel qu'il est organisé, se divise rationnellement en quatre branches bien distinctes : la composition, l'étude des instrumens, le chant et la déclamation, bien que je ne sache pas ce que cette quatrième chose vient faire là. Il fallait tout bonnement placer un *administrateur comptable* à la tête de l'école entière, et puis donner un chef spécial à chaque spécialité; mais des chefs réels, dirigeant et professant eux-mêmes, et non des inspecteurs ou directeurs des études, superfétations onéreuses et complètemens inutiles. De cette manière les études dans chaque branche de la musique auraient été homogènes, et, pour en revenir au chant, un professeur principal, aidé de quelques maîtres placés sous sa direction, puis au-dessous encore des élèves répétiteurs: et ceci n'est pas de notre invention, on n'agissait pas autrement dans les Conservatoires de Naples et de Venise. Supposons un moment qu'à l'époque de la première création de l'école de musique, au lieu de ce bariolage de professeurs indiqués dans l'Almanach national, on eût choisi pour chef unique Garat, pense-t-on que le règne des criards aurait duré jusqu'à l'arrivée de Rossini à Paris? pense-t-on que les sommes énormes qu'a coûté cette école n'auraient abouti qu'à consommer la décadence de l'art? mais en vérité est-il besoin d'insister davantage?

Un autre vice et non moins funeste, c'est qu'à l'école de musique on ne forme pas des chanteurs proprement dits, mais des chanteurs de telle ou telle qualité. Avant même de commencer ses études, un élève sachant par avance à quel emploi il doit se consacrer, tout son travail se borne à étudier quelques rôles de cet emploi. Il arrive habituellement de là qu'un élève, même un premier prix, n'est pas en état de régler seul d'une manière convenable l'air le moins difficile, tandis qu'un jeune artiste, au sortir de l'école, devrait chanter toute sorte de musique appropriée à ses moyens, et savoir disposer pour ses moyens toutes les parties d'un rôle.

J'ai suffisamment exposé à diverses reprises les défectuosités de l'enseignement du chant à l'École royale; il faut être juste pour tout le monde, tous les vices ne sont pas dans l'enseignement. Il est d'autres causes indépendantes de la volonté et de la capacité des maîtres dont les mauvais résultats ne sont pas moins graves : et en premier lieu, l'inconduite des élèves. La crainte de me voir taxé d'un rigorisme ridicule ne m'empêchera pas de dire que le régime d'une école de chant ne saurait être trop sévère. Il est rare qu'un artiste chante juste lorsque sa santé est altérée. Rien ne nuit plus à la voix que les excès, de quelque nature qu'ils soient. Il faut aux chanteurs, et surtout aux élèves dont les organes n'ont pas acquis tout leur développement, un régime régulier et sévère, un travail constant, mais modéré : il n'est sorte de soins et de précautions dont on n'accablât les élèves dans les Conservatoires de Naples; en un mot, un pensionnat de jeunes chanteurs devrait plus ressembler à un couvent qu'à un collége.

On se plaint souvent de voir des sujets d'une belle espérance dont les talens avortent avant d'avoir acquis tout leur développement. Ce mal est dû à diverses causes. La principale sans doute est la faiblesse ou l'avidité des parens qui, pour exploiter un peu plus tôt leur fille ou leur fils, perdent leur avenir et semblent prendre plaisir à se ruiner eux-mêmes. A cela les Italiens avaient trouvé un remède. L'entrée des écoles n'était accordée qu'à des conditions précises; et comme les élèves parvenus à un certain degré de force étaient une source de revenus pour l'établissement, le maître ne laissait violer qu'à la dernière extrémité l'engagement contracté au nom de l'élève. Chez nous c'est l'inverse. Le séjour d'un élève dans l'école est toujours onéreux; le Conservatoire n'en sachant tirer aucun profit, en veut être débarrassé le plus tôt possible. Voilà le résultat d'un *gouvernement maître de chant.* De son côté, le *gouvernement*

directeur de spectacle veut avoir des sujets au plus bas prix possible ; il a donc le droit de demander des ordres de début pour M. un tel ou Mlle une telle qui lui paraissent pleins d'espérance, et en échange du talent qu'ils ont déjà ou qu'ils sont près d'avoir, il lui offre dix-huit cents francs ou deux mille francs d'appointemens. Il importe donc fort peu à un élève de l'école de passer beaucoup de temps à travailler son art, puisque les trois premières années de sa carrière ne lui appartiennent pas : ce qu'il fait, c'est d'y arriver tant bien que mal, et ces trois années ne sont encore pour lui qu'une prolongation de séjour à l'école, un temps de privations. Il fallait établir un réglement inverse.

Je vous écrivais, monsieur, dans ma première lettre : « Je ne demande rien moins que le rétablissement et l'importation en France de ces fameuses écoles qui pendant deux siècles ont rendu tous les dilettanti de l'univers tributaires de quelques villes italiennes. » Si ce que l'on dit de la commission du Conservatoire est exact, si toutes les bouffonneries administratives qu'on lui attribue sont vraies, je suis presque honteux d'avoir écrit cette phrase. L'école de chant aurait, non pas été réorganisée, mais un peu plus désorganisée que devant; on aurait poussé l'ignorance de l'art jusqu'à créer deux places de professeurs de choristes ! il y a vraiment de quoi rire au nez de ces messieurs. Actuellement que l'École royale est définitivement réorganisée à toujours pour la cinq ou sixième fois, les idées que je vais exposer sur un nouveau mode d'organisation ne peuvent être que désintéressées; ainsi donc voici ce que je propose : faire de l'école de chant une chose toute spéciale et parfaitement indépendante ; choisir parmi les plus habiles un professeur unique ; celui qui connaît le mieux le mécanisme de la voix humaine, qui possède le mieux les traditions d'enseignement des grandes écoles d'Italie, et le placer comme chef absolu à la tête du pensionnat et des autres classes de chant. Ce maître serait tenu d'en choisir lui-même quelques autres qui assisteraient régulièrement à ses leçons pendant la première année, et seraient dirigés par ses conseils afin de rendre les études homogènes.

Les élèves pensionnaires provisoirement reçus après examen n'obtiendraient leur admission définitive qu'après un noviciat de deux à trois mois, suivi d'un nouvel examen. Il y aurait des élèves payans et des élèves gratuits. Ces derniers s'obligeraient par acte authentique, comme cela avait lieu à Naples, à payer au Conservatoire, pendant un temps déterminé, une somme plus ou moins forte suivant l'élévation de leur engagement : il serait juste qu'une partie de cette somme formât un casuel réparti entre le directeur et les professeurs ; dans les colléges royaux cela se pratique ainsi. De temps en temps l'École donnerait à son bénéfice des représentations dramatiques et des concerts, et les élèves déjà sortis de l'établissement seraient tenus pendant un laps de temps fixé d'y coopérer gratuitement. Je pourrais indiquer encore d'autres sources de revenus, je les omets pour abréger. J'ai déjà parlé de l'excellente institution des *élèves-répétiteurs*. Rien ne fait réfléchir sur une science ou sur un art comme l'obligation de le montrer aux autres. Il n'est pas besoin non plus de revenir sur la marche du travail, je m'en réfère à ce que j'ai dit de la feuille de Porpora. Je m'arrête pour en finir. Tout cela est bien abrégé et bien incomplet; mais à moins de faire un livre, il est impossible d'entrer dans plus de détails.

Il n'est pas douteux qu'une institution établie sur les bases que je viens de poser n'eût les plus heureux résultats ; les fameux Conservatoires de *poveri di Gesu Cristo*, *di S. Onofrio*, *di S. Maria di Loreto*, *della pietà de Turchini* à Naples, *l'Ospedaletto*, *la Mendianti*, *le Incurabili* à Venise, n'avaient pas d'autres règles au moment de leur plus grande splendeur.

En ce temps d'économie c'est une école de chant de ce genre qu'il nous faudrait, et non le système ruineux et improductif adopté jusqu'ici; si la commission avait organisé dans ce sens, elle aurait mérité de doubles louanges, du ministre pour avoir mis en pratique un mode d'administration plus économique, du public et des artistes pour avoir placé l'art sur une route meilleure.

Si tout n'était pas consommé, s'il restait encore quelque espérance de voir les idées que j'ai exposées près d'être mises en pratique, je ne prononcerais pas le nom de celui qui me semble seul capable de régénérer en France l'art du chant. Si je place Garcia au-dessus de tout ce que je connais de maîtres, on ne pourra pas dire qu'en écrivant ces lettres mon seul but est de le pousser au Conservatoire ; et je ne vois pas pourquoi je devrais taire la vérité par cela seul que j'occupe une petite place dans son amitié. Il n'a guère besoin de ma voix ni de ma plume pour proclamer qu'il est un artiste de premier ordre, et mes éloges, quelque *exclusifs* qu'ils soient, n'auront pas plus d'influence sur sa réputation que les *afflictions* dont on le menace.

Mes lettres, à ce qu'il paraît, ont réveillé quelques petites haines, ont remué quelques obscures jalousies, c'est tout naturel. Il serait si doux de dormir sur le lit que l'on s'est fait, si personne ne venait vous y déranger ! On veut bien de la critique pour ceux qui pratiquent

l'art du chant, mais non pour ceux qui l'enseignent. Au reste, dans tout ceci il y a plusieurs choses qui sont tout-à-fait étrangères à nos petits démêlés avec M. de G., et dans l'occasion je ne craindrais pas d'invoquer son témoignage sur l'incontestable supériorité du maître dont il s'agit. Je parle au contraire de ceux qui, malgré les *six* prix du concours de 1830 et les deux premiers prix de 1831, ont fait retrancher le nom de M. de G. de la liste des professeurs de chant, sans doute en témoignage de reconnaissance de ce que c'est avec sa méthode qu'ils parviennent à se tirer d'embarras.

Grace aux nouveaux perfectionnemens qu'elle a reçus par les soins de la commission, l'école va être un peu plus mauvaise que devant, et j'offre de parier qu'avant un an on trouve le moyen de provoquer une sorte de réaction contre les maîtres italiens auxquels pourtant le Conservatoire est redevable de toutes les améliorations qui se font apercevoir depuis quelques années.

Tout n'est pourtant pas désespéré; ce que Kalkbrenner vient d'imaginer pour le piano, je veux dire une école libre destinée à régénérer l'art, un autre l'entreprendra pour le chant, puisque l'établissement doté par le budget marche à reculons. Pendant son séjour à Londres, Garcia avait ouvert une académie que suivaient près de cent élèves, malgré le prix élevé des leçons; il serait fort à désirer qu'à Paris, où cet habile maître semble avoir définitivement fixé son séjour, il voulût établir quelque chose d'analogue, d'autant mieux que les leçons particulières sont hors de la portée de la classe d'amateurs la plus nombreuse.

Je vous demande bien pardon, monsieur, d'avoir si souvent et si long-temps envahi vos colonnes avec mes lettres écrites à la hâte et peu dignes de figurer dans votre excellent journal. Si jamais je parviens à pousser jusqu'au mot fin un livre que j'ai entrepris sur l'histoire du chant et des chanteurs, je prendrai la liberté de vous adresser quelques fragmens de travail moins imparfait[1].

J'ai l'honneur, etc.

P. R.

(1) Nous avons déjà dit que nous ne partagions pas toutes les opinions de notre correspondant. Nous croyons devoir le rappeler, car plusieurs passages de la lettre qu'on vient de lire nous semblent pouvoir être contestés. Nous donnons place dans nos colonnes à tout ce qui peut intéresser l'art, sans nous obliger à prendre pour nôtres les opinions qui sont exposées dans ce qu'on nous communique.

ATHÉNÉE MUSICAL DE LA VILLE DE PARIS.

CONCERT DU 18 AOUT.

L'Athénée musical de la ville de Paris est une de ces institutions dont l'utilité, qui ne peut être contestée en aucun temps, devient bien plus sensible alors que la politique absorbe tous les esprits et que la pénurie des finances met le gouvernement dans la triste nécessité de refuser aux arts une partie des encouragemens qu'ils méritent et sans lesquels ils ne peuvent espérer de prospérité durable. Dans une situation aussi critique, l'art qui exige le plus de frais pour se produire et qui, par conséquent, a le plus besoin de patronage, la musique surtout doit souffrir de ce délaissement et réclamer le secours d'associations qui se constituent gardienne du feu sacré prêt à s'éteindre, et s'empressent d'ouvrir un asile aux artistes distingués qui accourent à Paris de tous les points de l'Europe; aux chefs-d'œuvre qui jouissent d'une admiration de tradition, mais qui restent ignorés dans les bibliothèques du Conservatoire ou de quelques amateurs; enfin, aux conceptions timides ou aventureuses de jeunes imaginations pleines d'enthousiasme, d'où jaillissent quelquefois des étincelles de génie qui prophétisent de grands talens. C'est dans ce but qu'a été créée la société académique de l'Athénée, dont les personnages les plus notables dans les arts et dans les lettres sollicitent l'honneur de faire partie. Destinée à rendre, par son esprit d'éclectisme et d'extension qu'elle prend chaque jour, de grands services à l'art qu'elle protége, c'est un centre autour duquel doivent bientôt rayonner toutes les sociétés philharmoniques de France. Déjà ses concerts mensuels sont si attrayans que les chaleurs du mois d'août ne diminuent pas l'affluence qui s'y porte, et celui du jeudi 18 était composé de manière à piquer la curiosité: deux artistes étrangers, talens de premier ordre, s'y sont fait entendre; l'un sur le piano, l'autre sur le trombonne. M. Field, pianiste anglais, a exécuté avec une perfection admirable une fantaisie de Hertz sur un motif de Guillaume Tell: son jeu brillant sans confusion et gracieux sans mollesse, a excité un enthousiasme qui s'est manifesté par des bravos plusieurs fois répétés. A la satisfaction générale, il a reparu dans la seconde partie du concert, et, cette fois, M. Vidal qui dirigeait l'orchestre s'est joint à lui. Ce violon, aussi modeste que distingué, possède au plus haut degré les qualités essentielles de l'art de l'accompagnement; il attaque la note avec précision et délicatesse, et ses accords en double-corde sont d'une justesse rare. Malheureusement l'instrument dont s'est servi M. Field n'était pas d'une justesse aussi irréprochable; les deux

virtuoses n'en ont pas moins été couverts d'applaudissemens mérités.

Mais voici venir M. Diepo, phénomène allemand, qui est parvenu, par un travail sans doute long et pénible, à adoucir d'une manière étonnante les sons durs et secs du trombonne et à les diviser, dans des traits rapides, aussi exactement que s'il se servait d'une trompette à clefs ou de tout autre instrument où cette division existe au moyen des trous qui y sont pratiqués. Cet artiste a émerveillé l'assemblée et électrisé l'orchestre qui l'a fort bien accompagné. Il serait curieux de voir ce *dragonetti* du trombonne, réuni à MM. Vaubaron et Thibault dans un trio concertant.

La soirée a commencé par une ouverture de M. Magnier, élève de M. Reicha.

L'introduction brillante et agitée de cette pièce de musique annonce un drame, tandis que le motif de l'allegro, un peu trop dans le caractère de la contredanse, appartient plutôt à une action comique; c'est une faute, à mon avis, qui semblerait résulter d'un défaut de plan. Du reste, les instrumens à vent sont bien traités et de jolies phrases ont fait plaisir. A cette ouverture a succédé un chant funèbre de M. le baron de Pr.-Y, qui aurait été mieux apprécié dans un temple pendant une cérémonie religieuse, qu'au concert où l'on n'était pas dans une disposition d'esprit convenable. Puis, Mmes Le François et Isambert ont très bien chanté un difficile et interminable duo de Vaccaj; morceau prétentieux qui est loin d'avoir la franchise de style de Rossini dont il est une pâle imitation. Quoi qu'il en soit, ces dames possèdent de belles voix de contralto, l'une plus douce, plus sonore; l'autre, plus vibrante, plus énergique. Mlle Isambert pose bien la sienne; elle prononce distinctement; mais il serait à désirer qu'elle se défît d'un grasseyement qui nuit à la pureté de son chant.

Les morceaux d'ensemble dirigés par M. Massimino ont produit de l'effet. Il y a du mouvement dans le chœur intitulé : *Gloire aux enfans de Paris !* et composé par ce professeur. L'hymne au soleil de M. Lesueur est empreinte de cette simplicité puissante et solennelle qui est propre à ce compositeur. Quant à la ronde du Sabbat de Niedermeyer [1], c'est du romantisme, mais à la manière allemande : ce ne sont point les mélodies aériennes et gracieuses de Rossini, mais une harmonie sauvage et diabolique, véritable fantasmagorie musicale, traduction exacte et spirituelle de la ronde d'êtres fantastiques imaginée par Victor Hugo. La voix grave de M. Stephen a quelque chose de mystérieux dans son timbre qui convenait parfaitement aux récits de cet ouvrage remarquable. Des effets de tam-tam, de timballes et le dévergondage du chœur final ont excité de vives sensations.

Somme toute, le concert était très beau.

(1) Elle se vend avec accompagnement de piano, chez Aulagnier, éditeur, rue du Coq-Saint-Honoré, n. 13.

Nouvelles de Paris.

C'est définitivement le 1er septembre qu'a lieu l'ouverture du Théâtre-Italien. Jamais la saison ne s'était annoncée d'une manière plus éclatante : première représentation d'un opéra qui a obtenu des succès brillans sur les théâtres d'Italie et d'Angleterre; des chanteurs tels que Rubini, Lablache et Mme Pasta, des chœurs entièrement renouvelés et dirigés par M. Hérold, un orchestre jeune et habile, voilà bien des élémens de succès.

Encore sous le charme des impressions profondes que nous a laissées Mme Pasta, c'est avec un plaisir bien vif que nous reverrons cette grande actrice. Rubini et Lablache exciteront aussi au plus haut point l'intérêt et la curiosité des amateurs de musique. Ce ne sera pas fête pour les seuls dilettanti; l'engouement de la mode ne fera pas seul les frais de cette soirée, l'art aura sa part.

— M. Zimmerman, l'un de nos professeurs de piano les plus distingués, vient d'être nommé membre de la Légion-d'honneur. C'est une récompense aux nombreux services que cet artiste a rendus au Conservatoire.

— Le roi a assisté mercredi dernier à une représentation de *Moïse* à l'Opéra. Ce bel ouvrage a été réduit en trois actes, ce qui permet de l'accompagner d'un ballet; on donnait ce jour-là *Manon Lescaut :* il y avait foule. Ce spectacle est devenu l'un des plus fréquentés, et il doit cette faveur à l'activité que déploie M. Véron dans son administration.

— Rien n'est encore décidé sur le sort de l'Opéra-Comique; cependant il est certain que des négociations ont été entamées, et que l'habile administrateur qui a déjà sauvé une fois ce même théâtre d'une ruine inévitable, et qui seul peut encore aujourd'hui le tirer de sa triste position, a les plus fortes chances d'arriver à la direction du théâtre de la rue Monsigny. Nous le desirons dans l'intérêt de l'art, des artistes et des auteurs. Il est temps que la constitution d'une administration solide vienne relever ce malheureux théâtre, qui, avec tous les élémens de succès possibles, voit à chaque instant son existence compromise.

—

Nouvelles étrangères.

Londres. Le journal de musique, intitulé *The Harmonicon*, donne dans ses numéros 43 et 44 l'évaluation exacte du total des recettes des concerts donnés à Londres par Paganini. Le premier, qui a eu lieu le 3 juin au théâtre du roi, a produit 700 livres sterling (17,800fr.); le deuxième (10 juin), 1200 livres sterling (30,500fr.); le troisième (13 juin), 900 livres sterling (22,750 fr.); le quatrième (16 juin), à peu près la même somme; le cinquième (22 juin), recette énorme qui s'est élevée à plus de 1,500 livres sterling (environ 46,000 fr.). Les recettes diminuèrent dans les concerts suivans qui eurent lieu les 27, 30 juin, 15 et 22 juillet. Outre ces concerts, Paganini en a donné deux dans la cité à *London Tavern* : le prix des places avait été diminué à une demi-guinée; de plus, il y a joué dans plusieurs concerts à bénéfice de quelques autres artistes, et s'y est fait à peu près la part du lion. L'artiste célèbre voyage en ce moment dans les provinces anglaises et y donne des concerts.

— Les concerts de M. Hummel n'ont point été productifs cette année; toute l'attention était fixée sur Paganini. Les lettres que nous avons sur ces concerts font entendre que le brillant de l'exécution de cet artiste célèbre commence à baisser. Il voyage en ce moment, et a déjà donné des concerts à Manchester et à Liverpool. Dans un de ces concerts, il a fait entendre un nouveau rondo avec orchestre de sa composition, qu'il a intitulé *Mon retour à Londres*. On y reconnaît la facture élégante et pure de ce musicien distingué. Mad. Raimbaux accompagne M. Hummel dans ses voyages, et chante à ses concerts, où elle fait admirer son talent.

— Pendant les mois de mai et de juin, M. Robert Willis, membre du collége de Caius, à Cambridge, a fait un cours de lectures sur l'acoustique, à l'institution royale de Londres Ce savant a exposé des vues nouvelles et les résultats de ses expériences, de celles de M. Wheastone et de plusieurs autres physiciens anglais sur la production du son, sa transmission par l'air et par les corps solides, sa vélocité, sa réflexion, l'écho, la sirène, les vibrations des cordes et des surfaces élastiques, les instrumens à cordes; la comparaison des sons, les intervalles, leurs relations harmoniques, les vibrations des cylindres, des plaques et des membranes, la communication des vibrations et la structure du violon, les vibrations de la colonne d'air, la théorie des instrumens à vent, la construction et le mécanisme de l'orgue, les fonctions du larynx, l'échelle diatonique et le tempérament; la communication des vibrations par l'air, la structure de l'oreille, etc., etc. Dans ces lectures, où il a déployé un profond savoir, M. Willis a entrepris de prouver par des faits curieux et qui paraissent inattaquables, que les Chinois possèdent depuis plusieurs siècles une connaissance très étendue des lois de la vibration dans les tubes et de son action dans les languettes métalliquès. Il a démontré que l'Æoline, l'Æolophone et tous les instrumens du même genre tirent leur origine du petit orgue portatif appelé *cheng*.

— Une traduction anglaise du livre de M. Fétis, intitulée : *La musique mise à la portée de tout le monde*, vient d'être publiée chez R. Coiks et comp., sous le titre de *Music Mode easy*.

Parmi les autres publications nouvelles relatives à la musique, on remarque une nouvelle édition de l'excellent ouvrage de M. John Gunn sur le violoncelle, ouvrage divisé en deux parties; la première historique, sous le titre de *A Theoritical and practical essay on violoncello;* la seconde pratique, intitulée : *The Theory and pratice of fingering the violoncello.*

La quatrième édition de la *Theory and practice of thorough bass* (Théorie et pratique de l'harmonie) de M. Corfe, vient aussi de paraître chez Priston, Dean Street, Soho. Enfin, T. C. Westley, 165 strand, vient de publier la deuxième édition du Dictionnaire des accords (*Dictionary of musical chords.*) de M. Ware, et le Maître du chant théorique et pratique (*Theoritical and practical singing instructor*) du même auteur.

Cassel. Le théâtre de cette ville vient de cesser d'appartenir à la cour. Les artistes qui étaient engagés pour plusieurs années ont été remerciés, et ont reçu une indemnité pour la rupture de leur engagement : de ce nombre est Spohr, qui, par suite de cette réforme, se trouve sans emploi.

Même événement a lieu pour le théâtre de Darmstadt; il cesse aussi d'être à la charge de la cour, et sera définitivement fermé.

Erfurt. Une grande fête musicale a été donnée dans cette ville à l'occasion du jour de naissance du roi de Prusse, dans les premiers jours du mois d'août. Le premier jour, on a exécuté un *Pater noster* de Spohr, un *Domine salvum fac regem* et plusieurs autres morceaux de musique sacrée composés expressément pour cette circonstance; le deuxième jour a été consacré à un grand concert, dans lequel des chanteurs et des instrumentistes se sont fait entendre; le troisième, on a exécuté avec le plus grand soin *la création* de Haydn. Cette fête avait réuni un grand nombre d'artistes et d'amateurs.

Publications classiques.

Praktische Ausweichungs-Schule *zwei and Drei und vierstimmigen Beispielen zum gebrauche angehender organisten und componisten Verfasst* (École pratique de la modulation, composée d'exemples à deux, trois et quatre parties, pour l'usage des organistes et des compositeurs commençans, et dédiée au Conservatoire de Paris, par C. H. Rinck. op. 99.) Prix, 14 florins (8 fr. 40 c.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schatt.

Cet ouvrage n'a point encore paru, mais nous avons sous les yeux l'*avant-propos*, qui en est comme le prospectus, et nous croyons devoir en donner ici la traduction.

« Tout morceau de musique a pour base un ton principal qui doit se faire sentir, non-seulement au commencement et à la fin du morceau, mais encore imprimer une teinte générale à l'ensemble et se reproduire plusieurs fois. Néanmoins la composition qui se traînerait constamment sur le ton primitif deviendrait d'une monotonie fatigante à l'oreille; il est donc nécessaire de changer quelquefois de ton; ce passage d'un ton dans un autre, qui s'opère au moyen de la cadence parfaite, se nomme *modulation*, et les modulations s'appuient sur les règles de l'harmonie et de la transposition. Le but de cet ouvrage n'est pas d'exposer toutes ces règles, mais seulement de donner aux organistes et aux compositeurs une méthode pratique et facile pour moduler. Plusieurs maîtres distingués, Albrechstberger, Hudl, Knecht, Kesse, Vierling, etc., ont publié des exemples de modulations, mais aucun, je crois, ne les a considérés sous le point de vue que je présente ici.

Les modulations renfermées dans les sept premiers chapitres de cet ouvrage comprennent tout le cercle harmonique, et sont divisées dans l'ordre suivant:

« Le premier chapitre renferme des modulations à quatre parties dans tous les tons majeurs et mineurs.

« Le second renferme des modulations à quatre parties entremêlées de dissonances.

« Le troisième contient des modulations à trois parties.

« Le quatrième est relatif aux modulations à quatre parties, écrites en contrepoint : pour éviter la monotonie, on y a placé quelques notes de passage.

« Tous les exemples sont écrits en contrepoint double à l'octave.

« Le cinquième chapitre renferme des modulations en style orné à deux parties écrites encore en contrepoint double.

« Le sixième chapitre contient des modulations à trois parties dans le style figuré avec des prolongations et des imitations en style lié.

« Le septième renferme des modulations à quatre parties dans le style figuré et lié.

« Le huitième chapitre contient différentes modulations dans lesquelles l'échelle chromatique sert de fondement à la basse.

« Tous ces exemples, ainsi que la plupart des modulations renfermées dans cet ouvrage, sont faciles à exécuter et sont formés de quatre mesures, afin que chacun offre un tout et que l'élève puisse s'exercer sur tous les tons.

» Telle est la route que je suis avec mes élèves, lorsqu'après avoir parcouru avec eux les règles de la grammaire musicale, j'aborde les compositions d'un style plus élevé.

« Dans les chapitres 2, 3 et 8 j'ai chiffré les basses, afin que l'ouvrage puisse également servir à l'étude de l'harmonie et de la composition à quatre parties.

« Puisse mon ouvrage offrir quelque utilité ; puissent les compositeurs et les organistes écrire beaucoup d'exemples de ce genre et en tirer avec leurs élèves les avantages que m'ont déjà procurés les miens!

« Peut-être me déciderai-je à donner une suite à ce premier ouvrage.

Bulletin d'Annonces.

Anna Bolenna, opéra, musique de Donizetti, composé pour Mme Pasta, Rubini et Lablache, qui vient d'obtenir un grand succès à Londres, et dont les représentations auront lieu à l'ouverture du Théâtre Italien.

Les morceaux suivans sont déjà publiés :

N. 2. *Come innocente Giovanne*, cavatine chantée par Mme Pasta. 4 fr. 50 c.

La même, transposée pour contr'alto sans les chœurs. — 3 f.

N. 7. *Sei t' attbore, io t' amo ancora*, duo chanté par Mme Pasta et Rubini. — 4 fr. 50 c.

N. 10. *Sul suo capo aggravi un dio*, scène et duo chanté par Mmes Pasta et Tadolini. — 5 fr.

N. 14. *Vivi tu te ne scongiuro*, scène et air chanté par Rubini.— 3 fr.

Incessamment paraîtra la partition, dont le prix sera de 12 fr. pour les personnes qui se feront inscrire avant le 15 septembre.

Chi non la vede, arietta composta per Rubini del maestro Vaccaj. 3 fr.

Un primo pensiere in Londra, notturno per soprano e contralto del maestro Vaccaj. — 2 fr.

Chez Pacini, éditeur des opéras de *Rossini*, boulevard des Italiens, n. 11.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 30.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 3 SEPTEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

REVUE MUSICALE

Depuis le commencement de l'année 1830.

SUITE.

THÉORIE ET LITTÉRATURE MUSICALE.

Autrefois la partie théorique et littéraire de la musique fut cultivée avec ardeur et succès par les musiciens italiens. Le nombre des livres écrits par eux sur ces matières, depuis le commencement du seizième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième, est très considérable; mais les mêmes causes qui ont préparé la décadence de la musique dramatique et des autres parties de l'art ont exercé leur funeste influence sur la littérature musicale. Depuis trente ans il n'a été publié que des livres de peu d'importance, à l'exception du dictionnaire de musique de Lichtenthal, des excellens mémoires de l'abbé Baini sur Palestrina, et d'un assez bon livre sur la musique des Grecs, par Robustiano Gironi; la plupart des écrits italiens, publiés depuis cette époque, consistent en pamphlets sur les théâtres, en mémoires critiques sur quelques compositeurs, et en essais biographiques. Les lettres de Carpani sur Rossini, et le petit volume du Vénitien Majer sur la musique italienne moderne, sont ce qui a été publié de plus piquant en ce genre de littérature. De légères brochures relatives à la musique de Bellini, et des almanachs de théâtre, sont tout ce qui a été publié en 1830.

Bien que la littérature allemande relative à la musique se soit ressentie en Allemagne, aussi bien qu'en France, de l'agitation qui a régné dans les esprits en 1830, néanmoins elle a été beaucoup plus productive que l'italienne. Sous le rapport de la théorie acoustique se présente en première ligne le mémoire de M. Guillaume Weber, professeur à l'université de Halle, *sur le Système des compensations dans les tuyaux d'orgue*. Ce sujet délicat, dont les élémens ont été récemment découverts, a été traité d'une manière très remarquable par M. Weber, qui en avait posé les bases dans un autre mémoire, intitulé : *Leges oscillationis oriundæ conjugatur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustrata tuborum linguatorum*. Halle, 1825. Les compensations dont il s'agit sont relatives aux tuyaux à anches libres, dans lesquels des phénomènes contraires se manifestent entre les variations d'intonations de la colonne d'air contenue dans les tuyaux et les languettes métalliques des anches. Les moyens de compensations proposés par M. Weber paraissent remplir toutes les conditions désirables.

Sous le rapport de l'histoire de la musique, deux livres assez importans ont été publiés depuis la fin de 1829. Le premier renferme deux mémoires sur l'influence que les musiciens belges ont exercée sur les progrès de la musique dans les 14e, 15e et 16e siècles, par MM. Kiesewetter, de Vienne, et Fétis : ces mémoires ont été publiés par l'institut de Hollande, sous ce titre : *Verhandelingen over de Vraag*, etc. (Dissertations sur la question : Quel a été le mérite des Néerlandais dans la musique, etc.?) Par des moyens différens, les deux auteurs ont jeté un grand jour sur cette question, l'une des plus intéressantes de l'histoire de la musique moderne. Le second ouvrage, intitulé : *Archælogisch Liturgisch Lehrbuch des Grægorianischen Kirchengesanges*, (Traité archælogique et liturgique du chant grégorien) renferme les documens les plus curieux sur les formes primitives du chant de l'église, et ces matériaux sont mis en œuvre avec une rare sagacité.

Deux dictionnaires de musique, l'un technique, par le docteur J.-D. Andersch; l'autre biographique, sur les musiciens de la Silésie, par M. C.-J. Hoffmann, ont paru en Allemagne dans le cours de l'année 1830; le premier n'a rien ajouté aux notions renfermées dans les vocabulaires de Koch et de Wolf; le second contient

des renseignemens précieux sur les musiciens d'une province de l'Allemagne, qui a été très féconde en artistes distingués. Ces biographies locales sont faites avec beaucoup de soin par les littérateurs allemands. Deux autres ouvrages du même genre ont été publiés dans les premiers mois de l'année 1831 : le premier est le *Künstler-Lexikon tirolisches* (Dictionnaire des artistes du Tyrol, contenant les biographies des artistes nés dans ce pays ou qui y ont vécu long-temps) ; le deuxième est le *Pantheon der Tonkünstler* de M. Rosmann, qui contient une galerie biographique des compositeurs, virtuoses, professeurs, auteurs morts et vivans de l'Allemagne et des autres pays de l'Europe. Enfin, un nouveau dictionnaire technique de la musique a été publié à Ulm, sous le titre de *Woerterbuch neuestes musikalisches.*

Dans la partie historique de la musique, ce qui a été publié de plus remarquable dans l'année 1831, jusqu'à ce jour, est le livre de M. G.-W. Finck, intitulé : *Erste Wandrung der œltesten Tonkunst* (Premier développement de la musique dans les temps les plus reculés, servant d'introduction à l'histoire de la musique). Il serait fort désirable que ce livre fût traduit en français.

C'est surtout dans la théorie de l'art et dans la partie élémentaire de la musique et du chant que l'Allemagne est riche en publications. Une nouvelle édition de l'excellente théorie de la musique (*Theorie der Tonkunst*) de M. Godefroi Weber, a été mise récemment sous presse. Un autre professeur du même nom (M. Fréderic-Denis Weber, directeur du Conservatoire de Prague) a publié une méthode élémentaire complète de la théorie et de la pratique (*Allgemeine Theoretisch-practische Verschule der Musik*). Le deuxième volume de la méthode de composition de M. G.-F. Ebaardt a paru depuis peu de mois, sous le titre de *Die hœhern Lehrzweige der Tonsetzkunst :* on doit ranger aussi dans la même classe le Traité d'accompagnement et de basse chiffrée (Generalbass-Schule), de M. L.-E. Gebhardi, qui a été publié à Leipsick au commencement de 1831. Enfin, M. Charles Gühr, directeur de l'orchestre du théâtre de Francfort, a mis au jour un livre fort intéressant sur l'*art de jouer du violon dans la manière de Paganini.*

L'analyse, la critique et l'œsthétique de la musique, parties de l'art presqu'entièrement ignorées en France, sont cultivées avec succès par les musiciens Allemands. Parmi les ouvrages les plus remarquables de ce genre de littérature musicale, on doit au célèbre critique Rochlitz le troisième volume du livre piquant qu'il a intitulé : *pour les amis de la musique* (Für freunde der Tonkunst); l'ouvrage de M. J.-W. Bœhm qui a pour titre : *Analyse der Schœnen der Musik und der Tanses* (Analyse du beau dans la musique et dans la danse); et les introductions æsthétiques et historiques à la musique (*Æsthetische-historich Einleitungen in die Wissenschaft der Toukunst*) de M. W.-Chr. Müller.

Une multitude de traités de musique élémentaire ou de chant a été publiée depuis le commencement de l'année 1830; parmi ces ouvrages, les plus remarquables sont ceux de MM. H.-Fl. Guhr, chantre évangélique du collége de Militsch; G.-F. Kühler, précepteur de la maison des orphelins, à Stuttgard; C. Loewe, directeur de musique au Gymnase de Stettin; Henkel, professeur de musique à Fulde; C.-F. George, professeur à l'école primaire de Longensalza; G.-C. Grosheim, de Cassel; et enfin, la quatrième édition de la méthode de plain-chant (*Chorallehre*), de M. J.-B. Obermaier.

La littérature musicale de la France, sans être aussi riche que celle de l'Allemagne, a cependant fourni plusieurs ouvrages intéressans dans l'année qui vient de finir. En première ligne on doit placer le beau travail de M. le directeur Bennati *sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant*, travail d'un genre neuf, et qui a révélé des faits importans, ignorés jusqu'ici, sur les causes de la classification des voix, sur les fonctions des diverses parties de l'organe vocal dans chaque genre de voix, et sur le mode d'exercice le plus convenable pour développer leurs qualités. Ce travail a été complété par un second mémoire du même auteur, *sur quelques maladies du gosier qui affectent l'organe de la voix.* Un ouvrage considérable sur le même sujet, par le docteur James Rush, a été publié en 1830 à Philadelphie (2e édition), sous le titre de *Philosophie de la voix humaine* (The Philosophy of the human Voice). Quoique très étendu et intéressant sur plusieurs points de la formation des sons, cet ouvrage est loin d'être aussi satisfaisant que celui de M. Bennati, en ce qui concerne le chant.

Sous le rapport de la théorie de l'harmonie et de l'art d'écrire, deux ouvrages ont été mis au jour : l'un est une édition nouvelle et beaucoup plus complète que la première des *Méthodes d'harmonie et de composition* d'Albrechtsberger, traduites par M. Choron. Ces méthodes, quoiqu'un peu vieillies dans les termes et manquant d'ordre en ce qui concerne le contrepoint, sont utiles pour le style instrumental, objet des études de la plupart des compositeurs allemands. M. Choron y a ajouté des notes instructives, qui sont une bonne critique du livre original. Le second ouvrage a pour titre : *L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle*; M. Jelensperger, professeur-adjoint au Conservatoire, que la

mort vient de ravir à l'art qu'il cultivait avec succès, en est l'auteur. C'est à la fois un recueil systématique de procédés pour étudier la science de l'harmonie, et un système nouveau de classification des accords. La direction des études y est bien tracée; quant au système, il a le défaut d'être obscur et peu rationnel.

Quelques ouvrages élémentaires pour l'étude des principes de la musique et des instrumens ont paru depuis le commencement de 1830, mais rien de nouveau ni d'important ne s'y fait remarquer; un seul mérite d'être signalé: c'est une *Grammaire musicale*, par M. Aubéry du Boulley. L'auteur, l'ayant destinée particulièrement à l'instruction des instrumentistes, a considéré l'art sous un rapport particulier, abstraction faite de l'étude des intonations; des considérations nouvelles se trouvent répandues çà et là dans ce livre, dont l'exécution typographique, par les procédés nouveaux de M. E. Duverger, est très remarquable.

Un livre d'un genre neuf, embrassant toutes les parties de l'art musical, abstraction faite du langage technique de cet art, a été publié par M. Fétis, sous le titre de *La Musique mise à la portée de tout le monde*. La première édition de cet ouvrage a été enlevée en quelques mois, et la publication de la deuxième n'a été retardée que par les événemens politiques et les malheurs de la librairie. Deux autres éditions du même livre ont été faites à Liége et à Bruxelles. M. Blum en a publié une traduction allemande à Berlin: une traduction anglaise vient de paraître à Londres, sous le titre de *The Music made easy*; enfin, une traduction italienne est annoncée comme devant être publiée sous peu de temps à Florence. Dans le but de compléter les notions qu'il a renfermées dans son livre, sous le rapport de l'histoire de l'art, M. Fétis a donné des *curiosités historiques de la musique*, tirées en partie de son recueil périodique, intitulé: *La Revue Musicale*.

L'Angleterre n'a point trouvé place dans cette Revue succincte, parce que, tournant sans cesse dans le même cercle, elle est sans progrès en musique, et paraît devoir rester stationnaire, car la constitution de la société dans ce pays s'oppose à ce que la situation de cet art s'y améliore. Il n'y a point, à proprement parler, de compositeurs anglais pour la scène; on se borne presque toujours à arranger des opéras français, allemands ou italiens avec quelques additions d'airs anglais ou écossais. La musique instrumentale n'est guère plus florissante, car il serait impossible de trouver dans les trois royaumes le débit de symphonies, de quatuors, de trios, de sonates ou de quelque autre chose de semblable; tout y est réduit à des bagatelles qui ne méritent pas d'être comptées parmi les productions de l'art. Cependant il est peu de pays où l'on imprime autant de musique qu'en Angleterre; mais quelle musique! Il en est à peu près de même de la littérature musicale anglaise; assez abondante par le nombre des publications, elle est nulle par la qualité. Ce sont chaque année de prétendus traités de composition qui ne sont que des aperçus de systèmes d'harmonie, et qu'on désigne sous le nom de *Thorough Bass;* des abrégés de musique élémentaire qui se copient mutuellement, ou des pamphlets sur les théâtres, les concerts et les *meetings*. Parmi ces pauvres productions, les moins faibles publiées dans l'année 1830 sont un abrégé de musique (*Music epitomised, a class Book*), par M. Jousse; un traité des premiers principes de l'harmonie, par M. Rodwell (*The first rudiments of harmony*), et un recueil de questions sur les élémens de la musique (*Five hundred questions and answers intended for those persons studying the elements of music*), par le docteur Crotch. Un livre intéressant a paru à Londres au mois de mai 1830; mais il est l'ouvrage d'un Italien. Ce livre est une biographie de Ferrari, contenant des anecdotes sur la plupart des musiciens célèbres de la fin du dix-huitième siècle et du dix-neuvième; il est intitulé: *Aneddote piacevoli ed interressanti accorsi nelle vita di Gotifredo Ferrari* (Londres, 1830, 2 vol. in-12.)

Variétés.

Découvertes sur le célèbre musicien belge Roland de Lassus.

Bien des contradictions et beaucoup d'obscurité a régné jusqu'ici dans ce que les biographes ont rapporté concernant Roland de Lassus, qu'on s'accorde à considérer comme un des plus grands musiciens qui ont vécu dans le seizième siècle. Quelque clarté avait été jetée sur la vie et les ouvrages de cet artiste célèbre dans un essai biographique, composé par M. Henri Delmotte, bibliothécaire de la ville de Mons, dans les Pays-Bas, patrie de Roland de Lassus, et cette notice avait été insérée dans deux numéros d'un journal intitulé *Le Dragon*, qui se publiait en cette ville dans l'année 1826. M. Fétis avait tiré de cet essai des notions dont il s'était servi pour l'article de Roland de Lassus, dans son mémoire sur les musiciens belges, qui a été couronné, en 1829, par l'institut de Hollande.

Depuis lors, M. Delmotte, ayant conçu le projet d'écrire l'histoire des littérateurs, des artistes et généralement de tous les hommes nés à Mons, qui se sont distingués par leurs talens, en quelque genre que ce soit, n'a cessé de rassembler des matériaux et de faire

des recherches avec une persévérance et une sagacité dignes des plus grands éloges, et a voulu s'entourer de documens irrécusables sur Roland de Lassus et sur Philippe de Mons, qui ont puissamment contribué aux progrès de l'art musical dans le seizième siècle, et qui tiennent la première place parmi les artistes nés à Mons. Dans ce but, il s'est adressé aux autorités de la Bavière, par l'entremise de l'ambassadeur des Pays-Bas, pour en obtenir des documens qu'il supposait exister dans les archives de la ville de Munich et dans la bibliothèque de la cour et de l'état, à cause du long séjour que Roland de Lassus a fait dans cette capitale. Ses espérances n'ont point été vaines, et le résultat de ses démarches a surpassé son attente, car il a dû à la complaisance de M. le bibliothécaire Schmidhammer et à celle des gardes des archives des renseignemens précieux qui permettent d'écrire aujourd'hui l'histoire de Roland de Lassus et des premiers temps de la musique en Allemagne, sur des données positives et sans avoir recours aux conjectures.

Les pièces que M. Delmotte a reçues des sources que nous venons d'indiquer, sont les suivantes :

1° Une réponse aux questions qu'il avait faites, concernant les dates précises de la naissance et du décès de Roland de Lassus, dates d'autant plus difficiles à établir, qu'il n'existe pas plus de registres de l'état civil du seizième siècle à Munich qu'à Mons; sur les titres de noblesse et blasons qui avaient été accordés à ce compositeur par l'empereur Maximilien II, et par le pape Grégoire XIII; sur son mausolée qui avait disparu depuis la destruction du couvent des Franciscains de Munich en 1801, où il était placé et qu'on croyait perdu, mais qui a été sauvé par un musicien de la cour, nommé Heigel, et qui se trouve maintenant en bon état dans le jardin de mademoiselle de Mauntich; enfin, sur plusieurs autres sujets intéressans, qui sont éclaircis avec beaucoup de sagacité.

2° Le catalogue de tous les ouvrages, soit imprimés, soit manuscrits dans lesquels on peut puiser des renseignemens sur Roland de Lassus et sur Philippe de Mons.

3° Une biographie très exacte, très détaillée et appuyée de preuves par M. Schmidhammer, tirée en partie du *Parnassus Boicus*, ouvrage fort rare, avec les corrections et additions de Forkel et de Lipowsky.

4° La description très détaillée du magnifique manuscrit des *Sept psaumès de la pénitence*, à cinq voix, d'Orlando di Lasso, ou Roland de Lassus, que le duc Albert V de Bavière fit exécuter avec une dépense inouïe, et qui existe dans la bibliothèque de la cour et l'état.

5° Le catalogue des ouvrages imprimés et manuscrits de Roland de Lassus qui existent dans la bibliothèque de Munich, où l'on voit avec étonnement que ces ouvrages sont au nombre de plus de *deux mille cinq cents*.

Quant aux pièces qui ont été envoyées par l'administration des archives, elles ne sont pas moins intéressantes, car elles se composent :

1° De détails tirés de pièces authentiques sur Roland de Lassus, sur sa femme, Regina Weckinger, qui avait écrit une notice biographique de son mari, existante dans les archives, sur ses fils Ferdinand et Rodolphe de Lassus, habiles compositeurs, dont l'un succéda à son père en qualité de maître de chapelle, et dont l'autre fut organiste de la cour, et enfin sur ses petits-fils et arrières petits-fils.

2° De la généalogie authentique et complète de la famille de Lassus, encore existante aujourd'hui dans la Bavière.

3° De la copie d'un acte authentique, par lequel Roland de Lassus avait prêté un capital à intérêt au duc Guillaume de Bavière, en date du 6 mars 1580.

4° De la copie d'un autre acte authentique, en date du 6 décembre 1587, par lequel le duc Guillaume accepte la démission de Roland de Lassus, en lui conservant une partie de ses appointemens et le droit d'assister à la chapelle quand il le voudrait.

5° Et enfin, de l'inventaire authentique de toutes les compositions de Ferdinand de Lassus, où l'on voit qu'il avait écrit beaucoup d'ouvrages à trois et quatre chœurs.

L'épitaphe, des panégyriques et une multitude de vers à la louange de Roland de Lassus, sont conservés dans ces pièces curieuses; mais parmi les choses les plus intéressantes, il faut placer en première ligne les extraits de la notice écrite par la femme de ce compositeur, parce qu'ils donnent des renseignemens précis sur ses dernières années, renseignemens dont on avait manqué jusqu'ici. On y voit, entre autres choses, que vers la fin de ses jours Lassus avait perdu complètement la mémoire et même l'usage de la raison. Ces renseignemens complètent la notice que Samuel de Quickelberg, ami de Lassus, a donnée sur ce musicien, et qui ne va que jusqu'à l'année 1565.

Les renseignemens sur Philippe de Mons, bien que moins étendus, sont cependant fort intéressans. Pour les compléter, M. Delmotte se proposa d'explorer et les registres de la cathédrale de Cambrai, où Philippe de Mons fut chanoine, et les archives de la capitale de l'Autriche, le même musicien ayant été maître de la chapelle impériale sous les empereurs Maximilien II et Rodolphe II.

Exécuté avec l'esprit consciencieux de recherches et la sagacité que M. Delmotte déploie dans son travail, on ne peut douter que son livre ne soit d'un haut intérêt, et qu'il ne vienne ajouter au faisceau de lumières qui, depuis quelques années, commence à éclairer les premiers siècles de l'école de la musique moderne. Nous ne pouvons que l'en féliciter, et que l'engager à persévérer dans son entreprise patriotique.

SUR UN MONUMENT DU XIIe SIÈCLE

QUI OFFRE LA FIGURE D'UN JOUEUR DE FLUTE TRAVERSIÈRE.

La flûte traversière, appelée simplement aujourd'hui la flûte, a été considérée jusqu'à l'époque actuelle comme un instrument moderne, c'est-à-dire qui ne remonte pas au-delà de la renaissance des arts. On l'appela d'abord, en France, *flûte d'Allemagne*, parce qu'elle fut d'abord en usage dans cette partie de l'Europe; la flûte à bec, dont on se servait communément, *flûte douce*, ou *flûte d'Angleterre*. Dans mes dissertations sur les flûtes des anciens, qui ont été insérées dans le tome sixième de la *Revue musicale*, j'ai démontré que la flûte traversière a été connue des Égyptiens et des Romains, et que c'est celle que ces derniers ont désignée sous le nom de *flûte oblique*. Elle paraissait s'être perdue; du moins les manuscrits que j'avais examinés jusqu'ici ne m'avaient point offert, dans leurs miniatures, de figure de cet instrument; mais le hasard vient de me faire découvrir un monument curieux du douzième siècle, où j'ai vu, non-seulement une flûte traversière, mais la figure du joueur avec le nom de celui-ci.

Ce monument est un fragment qui se trouve dans le cimetière de la petite ville de Péronne, en Picardie. Il consiste en un bas-relief qui paraît avoir fait partie d'un morceau plus considérable, et qui est placé parmi des débris d'anciennes maçonneries, près du mur situé au nord du cimetière. Ce bas-relief représente un homme vêtu d'une tunique longue qui descend jusqu'au milieu des jambes, ayant sur la tête un bonnet qui couvre les oreilles, et tenant des deux mains une flûte qu'il embouche comme la flûte traversière, et dont on n'aperçoit que la partie antérieure percée d'un trou. Au-dessous de la figure est une inscription gravée en relief, et portant ces mots:

Chy avyse limayge a gueurlanu ly soflet
do fystol ky obyt anno Domini MCLVIIII.

Ce monument est intéressant sous plus d'un rapport; car, d'une part, il démontre l'existence de la flûte traversière en France, à une époque où on ne croyait pas qu'elle fût connue; de l'autre, il nous fait connaître son nom, qui était celui de *fystol* ou *fystole*, mot qui vient évidemment du latin *fistula;* enfin, il nous apprend le nom d'un musicien, vraisemblablement Picard, comme l'indique sa forme *Gueurlant*, qui s'était distingué dans l'art de jouer de la flûte à cette époque reculée, et qui mourut en 1159.

Il serait désirable que le ministre de l'intérieur donnât des ordres pour préserver d'une entière destruction un monument curieux et intéressant pour l'histoire des arts.

FÉTIS.

SUR LA CLÔTURE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Pour la quatrième fois depuis trois ans, l'Opéra-Comique vient d'être fermé. Le malheur semble s'être attaché de préférence à ce théâtre qui, pendant plus d'un siècle à été l'objet des prédilections du public. Après avoir traversé les orages de la première révolution et même le régime de la terreur sans en éprouver de dommage, ce spectacle succombe sous l'influence des journées de juillet. Un genre que les Français ont long-temps préféré est celui qui souffre le plus de l'état fâcheux des affaires; l'Opéra-Comique, autrefois si recherché, est le premier à donner le signal de détresse aux autres spectacles, destinés comme lui au naufrage qui menace d'engloutir tout ce qui tient aux arts et particulièrement à la musique. Il y a là quelque chose de singulier qui mérite d'être examiné, un fait presque paradoxal qui veut être recherché dans son origine.

La fondation de l'Opéra-Comique français remonte à celle de la Comédie italienne, spectacle mêlé de chant, qui fut établi définitivement en France, au mois de mai 1719, par les acteurs italiens organisés en société. Un autre Opéra-Comique fut ensuite ouvert aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain; il finit par se réunir au premier. Alors ce spectacle offrit l'attrait d'une réunion de talens parfaits en leur genre, tels que Clairval, Cailleau, Mme Favart, Laruette, Trial et sa femme, talens qui, dans une longue suite d'années, eurent des successeurs non moins distingués. Il y avait alors du plaisir pour le public, et les comédiens-sociétaires trouvaient de grands bénéfices dans leur exploitation. Dans un temps moins heureux, la société se maintint parce que les sociétaires se contentaient de moindres bénéfices; tous les acteurs avaient du talent, en sorte qu'aucun d'eux n'imaginait qu'il devait avoir de plus grands avantages que ses co-sociétaires. Il n'en fut point ainsi quand la valeur du personnel eut dimi-

nué et lorsqu'il ne se trouva plus parmi les comédiens de l'Opéra-Comique qu'un petit nombre d'artistes distingués, car ceux-ci n'ignorant pas qu'eux seuls attiraient le public et faisaient des recettes abondantes, exigèrent qu'il leur fût accordé une part plus forte dans le produit des représentations. C'est ainsi qu'après la mort de Dozainville, la retraite de Mmes Dugazon, Gonthier et Saint-Aubin, l'excellent ensemble de l'Opéra-Comique se trouvant rompu, Elleviou et Martin, restés seuls pour soutenir la prospérité du spectacle, devinrent exigeans, se firent faire des concessions, et absorbèrent le produit des recettes qu'ils procuraient au théâtre. Ce fut l'origine de la ruine de l'Opéra-Comique, car ce fut celle des prétentions exagérées des acteurs, prétentions toujours croissantes, et qui ont élevé le budget du personnel à un taux effrayant. Les successeurs de Martin et d'Elleviou, qui n'ont pas leur talent, et qui sont sans-charmes pour le public, ne produisent point d'argent, et néanmoins se font payer fort cher. Quatre d'entre eux reçoivent ensemble *cent mille francs* de l'entrepreneur, et lorsqu'ils sont tous réunis, ils font souvent des recettes de *cent cinquante ou deux cents francs*. Que dis-je? il y a peu de jours que le produit d'une représentation a été de cinquante-neuf francs! Il est évident que des acteurs qui tous ensemble ne produisent que *cinquante-neuf francs* ne valent que cinquante-neuf centimes par représentation, car le partage doit être égal : or les auteurs des pièces représentées ce jour-là n'ont reçu que *quarante-cinq centimes* pour leurs droits.

Une augmentation de dépenses ne va jamais seule : tout s'est ressenti de la progression. Les retraites multipliées des anciens acteurs, musiciens, choristes et employés du théâtre ont élevé successivement le total des pensions de retraite à la somme considérable de *cent quarante mille francs*, qui absorbe à peu près la subvention accordée par le gouvernement. Au lieu de l'ancienne salle de la rue Feydeau, dont la position était excellente, et qui ne coûtait que *quarante-cinq mille francs* de loyer, le spectacle a été transporté dans une salle plus grande et plus belle dont le prix annuel s'élève à la somme énorme de *cent quatre-vingt-dix mille francs*, y compris les entrées. Cette salle, mal placée, qu'on ne voit pas, qu'il faut aller chercher et qui n'offre point de recettes éventuelles, a été l'origine d'une augmentation d'employés pour le service. Les révolutions de goût dans la musique ont obligé à augmenter le nombre des choristes et des musiciens d'orchestre. Le public s'est accoutumé au luxe des costumes et des décorations jusque dans les moindres bluettes. De toutes ces causes est résultée l'obligation de porter les recettes à plus de deux mille cinq cents francs par jour! Il s'est trouvé des spéculateurs assez imprudens pour croire à la possibilité de ces recettes, et pour en courir les hasards.

Dans la proportion de l'augmentation des dépenses, les chances de succès ont diminué pour l'Opéra-Comique. D'une part, comme je l'ai dit, la valeur du personnel s'est détériorée et le spectacle a offert moins d'attrait au public; de l'autre, les habitudes du gouvernement constitutionnel ont donné aux mœurs françaises une teinte sérieuse qui a diminué progressivement le goût du spectacle dans la société. A ces causes sont venu se joindre un état de gêne toujours croissant depuis cinq ans, par suite de l'interruption des affaires commerciales, et en définitive les embarras causés par la révolution de juillet. Enfin, la profusion des billets gratuits, dont il se fait dans les rues un commerce scandaleux, a habitué une partie de la population de Paris à fréquenter les théâtres pour un prix minime que les administrations ne perçoivent même pas. Que de causes pour consommer la ruine des théâtres, et particulièrement celle de l'Opéra-Comique!

Faut-il conclure de tout ce qui vient d'être dit qu'il faut fermer définitivement l'Opéra-Comique, et qu'il n'est aucun moyen de rendre la vie à un spectacle qui, par lui-même, avait tant d'attrait autrefois pour les Français? Je ne le crois pas. Il suffit de connaître la source du mal pour y porter remède. Le mal est de plusieurs espèces; le remède doit venir de plusieurs côtés.

D'une part, le gouvernement doit comprendre que lui seul peut, au moyen d'écoles établies dans des lieux convenables et bien dirigées, arrêter la détérioration constante du personnel des théâtres lyriques, et préparer pour l'avenir des ressources qui n'existent pas pour le présent. Les députés ne doivent point oublier que si l'économie est nécessaire dans les finances, cette économie ne doit pas être parcimonieuse pour les arts qui exercent une influence très active sur la civilisation, et que ce serait mal connaître les intérêts du pays que de refuser de soutenir des entreprises dramatiques telles que celle de l'Opéra-Comique.

Les acteurs doivent se persuader qu'on ne peut recevoir qu'en raison de ce qu'on vaut, et que, lorsqu'on ne sait point attirer le public par sa présence sur la scène, on n'a d'utilité dans un théâtre que comme la partie d'un tout inséparable; donc il ne faut pas qu'ils élèvent leurs prétentions à l'égal des grands acteurs qui faisaient autrefois la fortune des spectacles auxquels

ils étaient attachés. Il est donc temps, dans leur intérêt et s'ils veulent trouver encore de l'emploi, qu'ils renoncent à ces énormes traitemens de vingt-cinq et trente mille francs, qu'ils ne gagnent pas. Tout cela doit être diminué de moitié s'ils veulent que les entrepreneurs leur offrent quelque garantie de solidité. Il y a d'ailleurs encore une existence honorable dans un revenu de douze mille francs par an; celui qui ne s'en contente pas ne peut guère être heureux avec une somme plus considérable. Nos plus grands talens n'en avaient pas tant autrefois.

Les propriétaires de la nouvelle salle de l'Opéra-Comique comprendront sans doute aussi qu'il ne suffit pas de fixer le prix d'une location, et qu'il faut trouver des locataires, et surtout des locataires qui payent. Au lieu de vouloir que l'argent qu'ils ont déboursé pour l'acquisition de leurs actions leur rapporte six ou sept pour cent, il faut qu'ils se contentent, au moins dans un moment si défavorable, de trois et demi ou quatre au plus.

Le nouveau directeur, si tant est qu'il s'en trouve un, ne doit point oublier qu'il lui faut avant tout de l'activité, mais que l'activité ne suffira pas s'il n'y joint du discernement; car ce n'est point assez de jouer beaucoup de pièces nouvelles, il faut que les pièces soient bonnes pour avoir des succès durables. Il lui faut du goût, du tact, de la hardiesse jointe à de la prudence. Surtout qu'il mette fin au scandaleux et stupide commerce de billets gratuits, qui n'ont d'autre résultat que de remplir de spectateurs indifférens des salles où le véritable public ne veut pas aller, et de faire la fortune de quelques misérables *claqueurs*.

Qu'on ne s'y trompe pas; il n'y a plus de demi-mesures possibles. Tout ou rien; réforme complète ou mort permanente. Voilà quel doit être le choix du gouvernement, des acteurs, des actionnaires et du directeur.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

Un accident arrivé à l'une de nos formes pendant le tirage nous force à remplacer notre article sur l'ouverture du théâtre Italien. Nous avons mieux aimé ajourner la publication de cet article que d'entreprendre une nouvelle composition, ce qui nous eût fait éprouver un trop long retard. Nous nous bornons à constater l'immense succès de Mme Pasta, de Rubini et de Lablache. Ces trois grands artistes ont été admirables. Mme Pasta, dont la voix semblait d'abord fatiguée, s'est bientôt remise, et a été sublime dans tout le second acte. Une pareille exécution doit procurer à *Anna Bolena* un succès de fureur, dont l'orchestre et les chœurs pourront réclamer leur part. Il y a un très grand luxe de décorations et de costumes.

THÉATRE DES NOUVEAUTÉS.

Première représentation du BARBIER DE SÉVILLE.

Au temps des priviléges, c'est tout récent, le théâtre de l'Odéon sollicita plusieurs fois l'autorisation d'ouvrir une nouvelle scène aux jeunes compositeurs français, et fit valoir, pour appuyer ses prétentions, plusieurs bonnes raisons, raisons de gros bon sens, qu'on se garda bien d'écouter. Il assurait, (c'est toujours l'Odéon qui parle ou son directeur), il assurait, dis-je, que ce n'était pas assez pour un pays qui compte trente-deux millions d'habitans, qu'un seul débouché à une industrie, et que c'était honte pour la France de resserrer ainsi le génie de ses jeunes compositeurs; tandis que chaque petit état d'Italie ouvre dix scènes rivales à leur imagination d'artistes. C'était bien simple à dire, mais à faire entendre!...

Le théâtre royal de l'Opéra-Comique avait le bonheur d'être placé sous la *haute surveillance* de certains gros personnages qui trouvaient bien doux d'exercer sur lui leur autorité toute paternelle. Ces *hauts surveillans* ne comprenaient pas qu'il vînt au cerveau d'un fidèle sujet la pensée grotesque d'entrer en concurrence avec un théâtre privilégié : aussi l'autorisation fut-elle refusée *tout net*.

Cependant, comme il est beau d'exercer l'hospitalité et qu'on gagne tout à vivre bien avec ses voisins, le privilége refusé aux artistes français fut accordé aux compositeurs étrangers dont la musique peut être exécutée sur plusieurs théâtres. Il y avait un motif qu'on alléguait souvent et que j'allais oublier de rappeler, c'est que les entrepreneurs d'un second théâtre d'Opéra-Comique courraient risque de se ruiner : admirable sollicitude qui dut fermer la bouche aux demandeurs!

Comme on n'aime plus guère les privileges aujourd'hui, et que chacun aime à faire ce que bon lui semble, pourvu qu'il respecte les lois, le théâtre des Nouveautés veut représenter des opéras-comiques nouveaux composés par des musiciens français, concurremment avec des ouvrages composés par des musiciens étrangers. Il vient de tenter un premier essai par le *Barbier de Séville*, traduit par M. Castil-Blaze. A ceux qui ont

accueilli durement cette tentative, je dirai : laissez faire, ce qui n'est pas complètement bon aujourd'hui peut s'améliorer : il faut se montrer sévère, mais non pas intraitable. L'exécution du *Barbier de Séville* n'est pas bonne, j'en conviens, mais ce sont de jeunes artistes qu'il faut encourager, guider, conseiller, afin qu'ils soient plus habiles une autre fois. La *concurrence*, voilà la cause première des améliorations. Et je dirai aux théâtre des Nouveautés, à ses artistes et aux jeunes compositeurs, non pas : *Faites des perruques*, parce que je n'aime pas les perruques; mais faites, chantez et représentez des opéras.

— A la séance de l'Académie des Sciences du 29 août dernier, M. Quatremère de Quincy a écrit au président pour l'inviter, au nom de l'Académie des Beaux-Arts, à désigner deux ou trois de ses collègues qui s'adjoindraient à la section de composition musicale, chargée, d'après le désir du ministre des travaux publics, d'examiner une nouvelle théorie des phénomènes acoustiques de M. Cabilets. MM. Prony, Dulong et Savart sont nommés à cet effet.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Le nouveau roi de la Belgique, malgré les embarras des affaires publiques, auxquelles il consacre tout son temps, n'abandonne cependant point les arts. Il accorde particulièrement sa protection à la musique, qu'il cultive lui-même avec succès, et tout porte à croire qu'il aura une musique de chapelle attachée à sa personne. Il vient d'accorder à M. Laffillé, connu par plusieurs publications musicales à Paris, la direction du grand théâtre de Bruxelles, avec une subvention de cent mille francs, somme dans laquelle n'est point comprise la location de sa loge, qu'il a fixée lui-même à *dix mille florins*. Ce n'est malheureusement point dans le même principe de bienveillance et de protection que le gouvernement français a compris l'administration des arts et des théâtres; pourtant, il y a loin des ressources de la Belgique à celles de la France, et les charges sont bien plus grandes dans le premier de ces pays que dans le second; mais tout le secret de la différence dans le sort des artistes français et dans celui qui est destiné aux Belges s'explique par un seul mot : *Le roi Léopold aimé les arts.*

Milan. On doit représenter au théâtre de la Scala un opéra nouveau de Donizzetti, intitulé : *Otto mesi in due ore* (huit mois en deux heures). On donnera dans la même saison trois opéras, écrits par Strepponi, Ricci et Coccia. La troupe se compose de Mesd. Judith, Julie Grisi et Jacobi Marietta, *prime donne;* Mesd. Dailon Hilaret, Macchi Carolina, *seconde donne;* MM. Rèns Domenico, Pockini Raineri, Lombardi Lorenzo, *tenori;* Badrali Cesare, Galli Vicenzo, Guaita Nazzaele, Spiaggi Domenico, *bassi.*

Bulletin d'Annonces.

Poesia funebre, sull, immatura morte della pregiatissima e tanto compianta *Anetta Calvi*, contralto scritta dal sig. *Antonio de Rosa*, e posta in musica, dal suo maestro *Nicolo Corenzo*, allievo dell' immortale *Salieri;* op. 2.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de *Rossini*, boulevard des Italiens, 11.

La Veglia, cavatine italienne pour voix de contr'alto, avec accompagnement de piano, composée et dédiée à Mme *Baptiste Quiney* par *Nicola Lorenzo*. Op. 4. Prix : 2 fr. 50 c.

A Paris, chez Roy, éditeur de musique, boulevard des Italiens, 2.

Ah! rammenta la tua fede, recitativo e duetto serio, per soprano e contralto, con accompagnamento di piano espressamente composto et dedicato a Mlla *Pepita Navaro* et a Mma *Baptiste Quiney* da *Nicola Lorenzo* Op. 5. Prezzo : 5 fr.

Propriété de l'auteur, rue d'Amboise, n. 4, et chez les principaux marchands de musique, à Paris.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

Les personnes qui voudraient apprendre le piano et l'harmonie par la méthode *Jacotot*, peuvent s'adresser au bureau de l'*Agence générale de la musique*. Un professeur qui a étudié cette méthode avec M. Jacotot lui-même, désire enseigner par ses procédés.

—Les écoles d'enseignement mutuel se sont considérablement multipliées en France depuis plusieurs années, et les résultats obtenus par l'application de cette méthode à la musique sont incontestables. L'école fondée par M. Stoepel depuis plusieurs années, et dirigée par lui, a fixé l'attention d'une manière particulière. Le piano et l'harmonie sont enseignés aux élèves, et les progrès de ceux-ci prouvent la bonté de la méthode adoptée par ce professeur. M. Stoepel désirerait trouver des personnes assez avancées pour servir de *moniteurs* dans son établissement, et qui recevraient en échange, de professeurs distingués, des leçons de piano et d'harmonie.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIe ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 31.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 10 SEPTEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DÉCOUVERTE D'UN MANUSCRIT INTÉRESSANT

DANS LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE PARIS.

Le président Durey de Noinville, amateur de musique plus zélé qu'éclairé, a rédigé une assez mauvaise *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*, sur les notes que lui avait fournies Travenol, musicien de l'Opéra. Cette histoire parut, sous le voile de l'anonyme, en 1753, en un volume in-8°, et malgré ces défauts, elle fut réimprimée en 1757, avec quelques additions. A la fin du deuxième volume de cette seconde édition, l'auteur a placé un catalogue de quelques livres de musique, où l'on peut puiser des notions sur l'Opéra; au nombre de ces livres se trouve l'indication d'une *Histoire de la musique*, par Dom Caffiat, religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, comme étant sous presse. Forkel (*Allgemeine litteratur der Musik*, p. 21) et Lichtenthal (*Dizzione bibliograp. della musica*, t. III) ont copié cette indication sous le même nom, et ont cité l'ouvrage comme ayant été imprimé en 1757, en 2 vol. in-4°. Laborde n'en a rien dit dans le catalogue des écrivains sur la musique, inséré dans le troisième volume de son volumineux essai sur cet art, et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) ont imité son silence. N'ayant jamais vu un seul exemplaire de l'ouvrage dont il est question, et n'en ayant trouvé l'indication dans aucun catalogue de livres, je ne doutais pas que son existence fût supposée, lorsqu'il me tomba sous la main un prospectus d'une *Histoire de la musique*, par Dom Caffiaux, en 2 vol. in-4°. Ce prospectus, imprimé en 1756, annonçait la prochaine impression de l'ouvrage. Je ne doutais pas que ce livre ne fût celui qui était annoncé dans le catalogue de l'histoire de l'Opéra, et que le véritable nom de l'auteur n'eût été changé en celui de Caffiat. Toutefois je ne connaissais pas plus d'histoire de la musique de Dom Caffiaux que de Dom Caffiat; il était donc vraisemblable que des circonstances inconnues en avaient empêché la publication; mais il restait à savoir quel avait été le sort du manuscrit.

Dom Philippe-Joseph Caffiaux, bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, né à Valenciennes, en 1712, et mort subitement à l'abbaye St-Germain-des-Prés en 1777, est connu comme un savant généalogiste par son *Trésor généalogique, ou Extraits des titres anciens qui concernent les maisons et familles de France*, dont le premier volume a été publié à Paris en 1777, et dont la suite n'a point paru, à cause de la mort de l'auteur. Après avoir cité cet ouvrage, l'auteur anonyme de l'article de Dom Caffiaux, inséré dans la *Biographie universelle* publiée par MM. Michaud, dit: « Il (Dom « Caffiaux) avait précédemment fait paraître un *Essai « sur l'Histoire de la musique*, in-4°. » Malgré cette assertion positive, j'avais acquis la certitude que rien de semblable n'avait vu le jour, lorsqu'un heureux hasard m'a fait découvrir le manuscrit de cette *Histoire de la musique*, parmi les manuscrits de la bibliothèque royale, au moment où je faisais des recherches sur un autre objet.

Le manuscrit original de D. Caffiaux (coté 16, fonds de Corbie) est contenu dans un portefeuille, petit in-folio. On y trouve en tête une note de la même main sur une feuille volante qui contient le détail des diverses parties de l'ouvrage. Cette note est ainsi conçue:

« L'Histoire de la musique faite par Dom Caffiaux « est renfermée dans vingt cahiers, qui sont :

« 1. Préface et table générale, en 24 pages; 2. Dis- « sertation 1, sur l'excellence et les avantages de la « musique, en 83 pages; 3. Livre I, Histoire de la « musique, depuis la naissance du monde jusqu'à la « prise de Troye, en 52 pages; 4. Liv. II, Histoire de « la musique, depuis la prise de Troye jusqu'à Pytha-

« gore, en 42 pages; 5. Dissertation II sur les parties « de la musique ancienne, en 103 pages; 6. Dissertation III sur la musique des différens peuples, en 65 « pages; 7. Livre III, Histoire de la musique, depuis « Pythagore jusqu'à la naissance du Christianisme, en « 59 pages; 8. Dissertation IV sur les instrumens de « musique anciens et modernes, en 57 pages; 9. Dissertation sur le contre-point des anciens et des modernes, en 46 pages; 10. Dissertation VI sur la déclamation, en 41 pages; 11. Livre IV, Histoire de la musique, depuis la naissance du Christianisme jusqu'à « Guy d'Arezzo, en 51 pages; 12. Dissertation VII sur « le chant et sur la musique d'église, en 39 pages; « 13. Livre V, Histoire de la musique, depuis Guy « d'Arezzo jusqu'à Lully, en 125 pages; 14. Dissertations VIII et IX sur l'opéra et sur la sensibilité des « animaux pour la musique, en 24 pages; 15. Livre VI, « Histoire de la musique, depuis Lully jusqu'à Rameau, « en 98 pages; 16. Dissertation X, Parallèle de la musique ancienne et moderne, en 23 pages; 17. Dissertation XI, Parallèle de la musique française et italienne, en 43 pages; 18. Dissertation XII, Parallèle « des Lullistes et des Antilullistes, en 26 pages; « 19. Livre VII, Histoire de la musique, depuis Rameau jusqu'aujourd'hui (1754), en 145 pages; 20. Catalogue des musiciens, dont il n'est point parlé dans « le corps de l'ouvrage, en 23 pages; 21. Total des « pages du manuscrit, 1171. »

Cette note, conforme à la table générale qui suit la préface et qui contient l'analyse de chaque partie de l'ouvrage, n'est cependant point d'accord avec l'état actuel du manuscrit, qui ne forme que 9 cahiers. Le premier de ces cahiers renferme la préface et la table analytique des matières; mais le deuxième, qui devait contenir la dissertation sur l'excellence de la musique, en 83 pages, manque; on ne trouve à sa place que deux feuilles, cotées pages 109-116, où se trouve le commencement du premier livre. Cette pagination est conforme à la note; car les 24 pages de la préface et de la table, et les 83 pages de la dissertation, composaient un total de 107, plus, la page du titre; venait ensuite le premier livre, commençant à la page 109. Les cahiers du premier et du deuxième livre sont complets; mais le cinquième et le sixième, qui contenaient les deuxième et troisième dissertations, ont disparu, ainsi que ceux des dissertations 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12. Les livres troisième, quatrième, cinquième, sixième et septième, ainsi que le catalogue des musiciens, sont complets.

La perte des dissertations n'est point l'effet du hasard; car plusieurs changemens de titres, corrections et raccords, tous de la main de Dom Caffiaux, démontrent que lui-même avait fait ces suppressions. C'est ainsi que les huit premières pages détachées du premier livre ont été presque entièrement changées dans le cahier qui contient ce livre. Quant à sa volonté de faire les suppressions dont il vient d'être parlé, elle est manifeste par la pagination même du manuscrit, qui a été faite aussi par lui, et qui n'a point de lacune, depuis le commencement du premier livre jusqu'à la fin du catalogue des musiciens. Au reste, un autre fait démontre que, postérieurement à la note indicative des vingt cahiers de l'histoire de la musique, Dom Caffiaux avait donné une autre forme à son ouvrage, et qu'il l'avait divisé en 19 dissertations, dont les 12 premières contenaient tout ce qui a été retranché comme des prolégomènes du livre principal. Cela résulte évidemment de la pagination du manuscrit tel qu'il est aujourd'hui; car ce manuscrit commence au premier livre par la page 565, et se continue sans interruption jusqu'à la page 1161; de plus, on voit que le premier livre était originairement intitulé *Dissertation XIIIe sur l'Histoire de la musique et des musiciens*, et les livres suivans, *Dissertations* 14e, 15e, 16e, 17e, 18e et 19e.

Quels que soient les motifs qui ont porté Dom Caffiaux à faire le sacrifice des dissertations qu'il avait écrites sur divers objets de l'histoire de la musique, on ne peut que regretter la perte de quelques-unes, telles que celles qui traitaient des instrumens de musique dans l'antiquité, du contre-point des anciens et des modernes, et de la musique d'église. La soigneuse érudition qui brille dans les autres parties du livre ne peut laisse rde doute sur le mérite de celles-là. Il aurait mieux valu qu'elles fussent conservées, et que le savant bénédictin eût renoncé à examiner dans le premier livre quel était l'état de l'art musical avant le déluge, et si Adam était musicien-né par le fait même de la création. L'histoire conjecturale, l'histoire qui ne repose pas sur des monumens et des faits n'est point de l'histoire. Toutes les dissertations qu'on a écrites et qu'on écrira sur la musique des peuples qui ne nous ont rien laissé pour en juger, ne parviendront jamais à en donner une idée satisfaisante, tandis que les textes des écrivains grecs et latins, les statues, les bas-reliefs, les peintures, les médailles, etc., offrent les moyens d'approcher de la vérité en ce qui concerne les instrumens des anciens.

Bien supérieure aux compilations de Bonnet et Bourdelot, de Blainville et de Laborde, l'histoire de la musique de Dom Caffiaux méritait d'être publiée et aurait fait honneur à la France à l'époque où elle fut écrite. L'auteur dit, dans sa préface, qu'il a lu, analysé et ex-

pliqué plus de *douze cents auteurs* pour composer cet ouvrage; il n'y a point d'exagération dans cette assertion; les détails dans lesquels il est entré sur les points les plus importans de l'histoire de l'art prouvent qu'il possédait des connaissances fort étendues, et qu'il avait lu attentivement, non-seulement les auteurs de l'antiquité, mais aussi les écrits de Guy d'Arezzo, de Jean de Muris, de Gafforio, de Glarean, de Salinas, de Zarlin, et de tous les grands théoriciens de la musique des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Pas un de ces ouvrages qui ne soit apprécié à sa juste valeur, et qui ne soit considéré dans l'influence qu'il a exercée sur les progrès de l'art; pas une découverte de quelque importance qui ne soit enregistrée. L'ordre chronologique est celui que Dom Caffiaux a adopté. Cette disposition a l'inconvénient de morceler chaque partie de l'art musical, et de faire revenir, à plusieurs reprises, sur le même sujet; mais il a l'avantage de présenter, sous un même coup d'œil, l'ensemble des progrès de chaque époque. En ce qui concerne l'antiquité, Dom Caffiaux a puisé la plupart de ses matériaux dans la bibliothèque grecque de Fabricius, et surtout dans les mémoires de Burette; pour tout le reste, il a été obligé de lire dans les auteurs originaux tous les passages qu'il cite, et il s'est acquitté de cette tâche consciencieusement. A l'époque où il écrivait, les grands ouvrages de Martini, de Burney, de Hawkins, de Marpourg, de l'abbé Gerbert et de Forkel, n'existaient pas; on n'avait point encore les lexiques musicaux de Walther, de Koch et de Wolf; les biographies générales de Gerber, de Laborde, de Lipowsky, de Hoffmann et de beaucoup d'autres, n'avaient pas encore paru : il n'existait pas une seule bibliographie de la musique; enfin, l'historien de cet art était, en quelque sorte, réduit à ses propres forces pour porter la lumière dans des questions obscures. Le P. Caffiaux, malgré ces désavantages, a su donner de l'intérêt à sa narration, et a jugé sainement du mérite de chaque chose et de chaque artiste dont il a parlé. Son style ne manque ni d'élégance ni de facilité; ses citations sont exactes et précises; en un mot, son histoire peut être encore consultée avec fruit, surtout à l'égard de la musique française, nonobstant les travaux plus récens de plusieurs musiciens savans. Les livres 4, 5, 6 et 7 sont particulièrement dignes d'attention.

Peut-être un hasard, semblable à celui qui a fait découvrir l'histoire de la musique du savant bénédictin, fera-t-il retrouver ses prolégomènes, c'est-à-dire les dissertations qui en ont été détachées; la nation française posséderait alors une histoire générale complète, jusqu'à l'année 1754, qu'elle pourrait opposer à celles qui ont été publiées en Italie, en Allemagne et en Angleterre, et cet ouvrage aurait sur les autres le mérite de les avoir précédés.

Variétés.

Nouveaux détails sur le roi des violons.

Une notice assez étendue sur la singulière institution du *roi des violons* ou des *ménétriers* a été insérée dans le premier volume de la *Revue musicale*, et a été accueillie avec plaisir par ses lecteurs. Nous avons recueilli quelques nouveaux renseignemens sur cette burlesque dignité, et particulièrement sur un des musiciens les plus célèbres qui en ait été décoré; nous croyons qu'ils ne seront pas vus sans intérêt.

En 1603, Claude-Guillaume Nion, désigné communément sous le nom de La Foundy, violon ordinaire de la chambre du roi de France Henri IV, fut fait *roi des ménétriers et maître des joueurs d'instrumens, tant hauts que bas, dans tout le royaume de France.* Ce La Foundy était alors un des plus habiles joueurs de violon du pays, ce qui n'était pas beaucoup dire à une époque où la plupart des musiciens de cette espèce savaient à peine lire la musique. Dans le même temps existait à Toulouse un autre joueur de violon qui jouissait aussi d'une grande réputation. Ce violoniste, nommé *Taillasson* (Gaillard), mais plus connu sous celui de *Mathelin* ou *Mathalin*, était né dans la capitale du Languedoc, en 1580, et s'était livré dès son enfance à l'étude la musique avec le plus grand succès. Guillaume Nion, ayant été informé des talens de Taillasson, résolut d'en faire son lieutenant et de le revêtir d'une partie de son autorité pour le pays où il habitait. Ses propositions furent acceptées, et par acte passé devant Descolermaux et Marchevelle, notaires à Paris, le 21 août 1608, il concéda à Mathelin, représenté par son frère Pierre de Taillasson, docteur et avocat, qui, en 1615, fut fait capitoul, le titre de son lieutenant irrévocable : *lui donnant le droit de recevoir tous maîtres, joueurs d'instrumens, tant audit Toulouse que dans les villes des ressorts du parlement de cette cité; comme aussi, de faire toutes corrections ou punitions qu'il appartiendra contre toute personne qui entreprendra sur ledit art sans son congé et licence.* Le tout fut bien et dûment enregistré au parlement de Toulouse.

Il eût paru, après cela, que Mathelin, parfaitement en règle, n'avait qu'à prendre possession de sa vice-royauté; mais les ménétriers de Toulouse, blessés dans leur amour-propre et dans leur intérêt, ne voulurent point reconnaître sa suprématie. Vainement

Mathelin se présenta, muni de lettres royales, les ménétriers protestèrent, et cette cause importante fut portée au parlement. Pierre Villète fut le syndic des joueurs d'instrumens en rébellion; leur cause était confiée à deux avocats de Toulouse, nommés Dispania et Lafargue. En outre, le syndic était représenté par l'avocat Vaisse; ceux qui défendirent Mathelin furent Marnicesse et Madrat. L'avocat général de Belloy porta la parole, car l'affaire fut plaidée avec solennité. L'arrêt qui intervint le 26 mars 1609, donna gain de cause au lieutenant de Guillaume Nion: il fut maintenu dans ses droits et prérogatives, mais il paraît qu'il n'eut que des sujets de mauvaise humeur, qui de long-temps ne furent en harmonie avec leur chef.

Mathelin ne se reposa pas sur les honneurs de sa nouvelle dignité; il chercha à s'en rendre digne en surpassant ses rivaux. Une amitié très vive l'unissait avec le fameux poète toulousain Godolin, et il composait des airs pour les chansons de ce troubadour; car depuis plus d'un siècle, les poètes auxquels on donnait ce nom n'étaient plus musiciens comme les premiers troubadours. Godolin était un véritable artiste, insouciant du soin de ses affaires, et occupé seulement de son art et de ses plaisirs. Taillasson avait plus de prévoyance, et pressait souvent son ami de se préparer une indépendance pour sa vieillesse. Lui-même mettait ses préceptes en pratique, et amassait de la fortune par ses talens. Le duc de Montmorenci, gouverneur de la province, l'estimait et le protégeait. On voit aussi par les registres des archives de Toulouse que les États de la province s'étant assemblés en 1639, donnèrent à Mathelin et *à sa bande de violons*, une gratification de trente livres, pour avoir joué à la procession des États. Ce fut dans le même temps que Mathelin fut créé par Louis XIII, *roi des violons de France*, en remplacement de Guillaume Nion, qui venait de mourir.

Mathelin avait un rival d'une haute réputation, né comme lui à Toulouse; il se nommait Poncet. Ils allaient tous deux dans les réunions, dans les cérémonies d'apparat et aux processions; là, dit l'annaliste Lafaille, chacun avec sa bande luttait de talent, et cherchait à surpasser son compétiteur. Les poètes en langue moundine (Toulousaine) ont chanté ces deux artistes. Auger Gaillard nomme dans ses vers patois Mathelin et Poncet; il semble les mettre sur la même ligne, notamment dans l'épître dédicatoire de ses œuvres, qu'il adresse au sieur de Séré. Il a aussi composé un *Dialogue sur l'abus qué sé coumet à las dansos*, dans lequel il se donne Mathelin pour interlocuteur, et lui fait défendre le plaisir de la danse, que lui, Auger, attaque vigoureusement par des exemples pris dans l'Écriture Sainte et dans l'Histoire profane. A la fin, Mathelin paraît se convertir.

Cet artiste, assez remarquable pour son temps, mourut en 1647, laissant un fils qui suivit la même carrière, mais avec moins d'éclat.

Nouvelles de Paris.

OUVERTURE DU THÉATRE ITALIEN.

ANNA BOLENA, opéra en deux actes, musique de Donizetti. — Mme Pasta. — Rubini. — Lablache. — Mme Tadolini. — Les chœurs. — L'orchestre.

A de certaines époques, malheureusement fort rares, où le monde vit en paix, où rien ne vient troubler la bonne harmonie qui règne entre les peuples et les rois, enfin, où chacun content de son sort ne s'agite point pour le changer, l'activité de l'esprit qui a toujours besoin de s'exercer sur quelque chose, se tourne vers les arts et les sciences, et s'en fait un besoin de première nécessité. Alors, la civilisation marche à grands pas, tout se perfectionne, les hommes de talent se produisent en abondance, la sensibilité devient plus vive, et l'on devient moins exigeant sur les plaisirs que procurent la poésie, la musique, la peinture, etc.; car ces plaisirs étant en quelque sorte l'affaire principale de la vie, on veut en goûter à quelque prix que ce soit. Une époque semblable est un temps de béatitude pour les entrepreneurs de spectacle; ils n'ont que faire de se tourmenter pour varier le répertoire de leur théâtre, ni de se ruiner pour rassembler les meilleurs comédiens ou les chanteurs les plus renommés: il faut bien que le public se rende à leurs représentations; que ferait-il de ses soirées? Un virtuose, un seul ouvrage suffisent pour l'attirer long-temps. Sans avoir besoin de remonter bien haut pour trouver des exemples de cette longanimité des habitués de théâtres pour leurs plaisirs, je citerai les paisibles années 1820, 21 et 22, où Mme Mainvielle-Fodor, puis Mme Pasta, presque seules, avec un ou deux opéras de Rossini voyaient tous les soirs les spectateurs accourir en foule pour savourer leurs chants. Les temps sont bien changés! Voyez ce même théâtre Italien, alors le rendez-vous habituel des classes élevées de la société, où les loges étaient, en quelque sorte, des propriétés immobilières qui ne changeaient pas de possesseurs, et où l'on n'obtenait presque d'être admis que par faveur! Aujourd'hui, que d'efforts pour lui conserver ses brillantes destinées!

Déjà, l'année dernière, M. Robert avait réuni plusieurs artistes d'un rare mérite, à l'aide desquels il a

bravé les désavantages du moment le plus défavorable qui se rencontra jamais pour les entreprises dramatiques. Pour la saison qui vient de s'ouvrir, ses sacrifices surpassent encore ceux de l'année dernière, et la troupe qu'il a formée renferme à peu près tout ce qui reste de grands chanteurs et d'acteurs remarquables en Italie, et trois opéras nouveaux couronnés en Italie d'un succès éclatant seront joués dans un seul hiver. M. Robert a bien jugé sa position. Il y a, sans doute, beaucoup de hardiesse dans les dépenses énormes auxquelles il se soumet; mais il a senti que dans la situation actuelle des choses, il fallait vaincre l'effet des inquiétudes qui préoccupent tout le monde, et forcer, en quelque sorte, le public à prendre du plaisir malgré lui. Il ne s'est pas d'ailleurs borné à ce qui pouvait flatter l'oreille des spectateurs, et ses soins se sont étendus jusqu'aux accessoires de leur bien-être. C'est ainsi qu'à l'imitation de l'Opéra de Londres, il a fait placer dans les corridors et sur les escaliers des divers rangs de loges, des tapis élégans et moelleux.

Anna Bolena est le premier ouvrage de Donizetti qui ait été représenté à Paris. Il fut écrit l'année dernière pour le théâtre *Carcano* de Milan, où Mme Pasta, Rubini et Galli se trouvaient réunis pour le chanter. M. Donizetti, né à Rome, eut pour premier maître de contrepoint et d'harmonie son compatriote *Jannaconi*, savant maître de chapelle, et acheva ensuite ses études sous la direction de Mayr, à Bergame. On conçoit qu'une éducation musicale, dirigée par des maîtres si habiles, devait avoir pour résultat de former un musicien exercé dans l'art d'écrire. Donizetti est en effet un des compositeurs de l'école moderne qui écrivent le mieux, et peut-être celui dont le style est le plus pur. Jamais on n'entend dans sa musique de ces successions d'accords, appartenant à des tons différens et enchaînés sans liaisons, successions dont les partitions de Paccini, de Mercadante, et de beaucoup d'autres sont remplies, et qui donnent lieu à ces grossières suites de quintes, d'octaves et de tierces majeures. Ce compositeur possède d'ailleurs toutes les connaissances matérielles des ressources de l'instrumentation et n'est point étranger à l'art du chant. Avec ces avantages, et de plus avec des idées propres à sa manière de sentir, il n'a cependant produit que des ouvrages plus ou moins médiocres dans la plus grande partie de sa vie. Séduit par les succès de Rossini, et n'imaginant pas de meilleur moyen pour en obtenir de semblables que de se faire son imitateur, il ne s'est pas donné la peine de chercher en lui-même les qualités dont la nature l'avait doué, et avec cette insouciance que la plupart des compositeurs italiens du second ordre mettent dans leurs ouvrages, il a plutôt consulté sa mémoire que son génie. Écrites avec négligence et une prodigieuse rapidité, ses productions se succédèrent pendant les premières années sans rien faire pour sa gloire. A peine avait-il fini dans une ville qu'il courait dans une autre, et souvent répétait dans celle-ci ce qu'il avait fait dans la première. Heureusement, lui-même estimait peu ce qu'il écrivait ainsi. Un engagement qu'il contracta avec Barbaja pour remplir les fonctions de directeur de musique et de compositeur des théâtres de Naples, l'obligea aussi à multiplier ses ouvrages à l'excès; mais la nécessité de se soutenir auprès d'un public assez exigeant fut cause du moins qu'il essaya de mettre plus de soin dans sa manière d'écrire, et qu'il se mit à sonder ses propres inspirations plus qu'il ne l'avait fait jusque-là. C'est de ce moment que datent ses meilleures productions, et particulièrement *Anna Bolena*.

Ce n'est pas que cet opéra soit irréprochable sous le rapport de l'imitation : on y trouve encore bien du Rossinisme, et Donizetti, par l'uniformité des moyens qu'il emploie, par l'analogie de caractère qu'on remarque dans un grand nombre de phrases, et surtout par l'usage immodéré des instrumens bruyans, est tombé dans un des défauts les plus considérables qui peuvent entacher les ouvrages d'arts, c'est-à-dire, dans la monotonie. Toutefois, on ne peut nier qu'il y ait de belles choses dans cette partition. L'air de Percy (*con perticchini*), le duo de Jeanne Seymours et de Henri VIII, une partie du finale du premier acte, la scène d'Anne de Boulein et de Jeanne Seymours, une période du trio du deuxième acte, plusieurs fragmens du finale du deuxième acte, et quelques autres phrases répandues çà et là dans le reste l'ouvrage, annoncent une imagination assez riche pour produire un bon opéra, si celui qui est pourvu de cette qualité avait la ferme volonté de s'en servir.

Le sujet du nouvel opéra est tiré d'un épisode du règne d'Henri VIII, roi d'Angleterre : c'est celui de la malheureuse Anne de Boulein, qui, après avoir été élevée jusqu'au trône par un caprice amoureux de ce prince sanguinaire, fut conduite à l'échafaud pour faire place à sa rivale, Jeanne Seymours. Il y a dans ce sujet des situations fortes, que Romani, le plus habile poète d'opéras de l'époque actuelle, a bien arrangées pour la musique. Malgré quelques défauts de contexture, il y a de l'intérêt dans cet ouvrage, qui gagne beaucoup à être entendu plusieurs fois.

Un grand intérêt de curiosité s'attachait à la rentrée de Mme Pasta. Rarement un grand acteur, un chanteur

célèbre, retrouvent, après un oubli de plusieurs années, la faveur dont ils ont joui autrefois auprès du public. Les goûts de celui-ci sont variables; et puis, le temps ne passe pas en vain sur l'organe vocal d'un chanteur. La voix de Mme Pasta a subi l'effet de cette cause de changement et de destruction. On sait que cette voix fut toujours rebelle à la première émission, et que, même dans le temps de ses plus grands succès, Mme Pasta avait besoin d'un peu d'exercice pour se mettre en haleine; ses premiers accens étaient toujours voilés, et ce n'était qu'après une scène ou deux qu'elle jouissait de tous ses moyens. Cet effet est commun à toutes les voix qu'on désigne sous le nom de *soprani* ou *contralti sfogati*; mais le désavantage qui en résulte est balancé par la qualité naturellement expressive de ces voix. La peine que Mme Pasta éprouvait autrefois à donner avec pureté certains sons sur de certaines syllabes s'est augmentée; l'incertitude de quelques-unes de ses intonations est devenue plus fréquente; ses sons ont perdu de leur force et de leur velouté dans le médium et dans le grave; mais ses sons élevés ont acquis plus d'étendue et de légèreté. Quant au goût et à l'expression qu'on admirait en elle autrefois, elle les a conservés, et même ces qualités se sont perfectionnées. Mais c'est surtout sous le rapport du talent dramatique que Mme Pasta doit être considérée. La vérité de sa diction, l'expression de son accent, de ses gestes et du jeu de sa physionomie; la noblesse de ses mouvemens, noblesse qui ne l'abandonne jamais, même dans ses inspirations les plus passionnées, telles sont les qualités par lesquelles elle attache le spectateur, l'émeut et maîtrise toutes ses impressions. Son chant, qui n'a peut-être pas toujours une correction scolastique, est du moins accentué de manière à s'harmoniser parfaitement avec ses intentions scéniques; enfin, Mme Pasta possède le plus beau talent tragique de l'époque actuelle, talent digne de Talma, et que l'Italie ne paraît pas avoir assez apprécié.

A l'exception des Anglais, qui sont de pauvres connaisseurs en musique, tout le monde s'accorde aujourd'hui à proclamer Rubini le plus grand chanteur de l'Italie, et cet éloge n'est point exagéré. Depuis qu'il s'est fait entendre à Paris, c'est-à-dire, depuis 1825, ses progrès ont été immenses. Alors sa voix était inégale, médiocrement timbrée, et les mélodies qu'il chantait étaient souvent défigurées par une multitude de traits et de fioritures. Toutefois, il était déjà facile de voir que son éducation première de chanteur avait été bien faite. Sa respiration était libre et facile, sa mise de voix naturelle et franche, sa vocalisation légère et bien articulée. Aussi obtint-il beaucoup de succès dans les rôles de demi-caractère. Depuis lors, ses études pour acquérir ce qui lui manquait ont été profondes. Il s'est particulièrement attaché à donner une émission libre de tout le volume de son que la nature a mise dans ses moyens; de là vient que sa voix a acquis la force qui lui manquait. Il en a tiré un moyen d'expression puissant par l'opposition des sons forts et doux, et par l'habileté avec laquelle il a su unir la voix de poitrine et la voix mixte. Son habileté à se servir de ce moyen d'effet surpasse tout ce qu'on peut imaginer. Sa manière a acquis aussi plus de largeur, plus d'expression et de force; enfin, son talent est devenu plus dramatique, plus impressionable. On avait cru remarquer un peu d'exagération dans sa manière de donner les sons vigoureux de sa voix de poitrine aux deux premières représentations; mais ce défaut a disparu à la troisième d'*Anna Bolena*. Rubini est le seul chanteur de l'époque actuelle qui rappelle la belle école ancienne de chant de l'Italie. Dans le rôle de Percy il a obtenu un succès d'enthousiasme.

Lablache, excellent acteur, musicien parfait et chanteur toujours sage, joue de la manière la plus satisfaisante le rôle de Henri VIII. La puissance de son organe fait un très bon effet dans la plupart des morceaux, et surtout dans les ensemble. Il a su prendre avec beaucoup d'habileté la physionomie d'Henri VIII; peut-être, cependant, ses gestes et sa démarche sont-ils trop familiers.

Mme Tadolini mérite des éloges pour sa manière élégante et pure de chanter le rôle de Jeanne Seymours. Cette jeune cantatrice manque un peu de force; mais elle rachète ce défaut par la justesse parfaite de ses intonations, le velouté de sa voix, une manière agréable de phraser et la correction de sa vocalisation. Ses progrès sont très remarquables, et il y a une distance immense entre son exécution dans ce rôle et ce qu'elle était dans la dernière saison. Le public lui a tenu compte de ses efforts et l'a vivement applaudie, même à côté des grands talens dont je viens de parler.

Mlle Michel, quoique bien jeune encore et manquant d'expérience de la scène, a aussi beaucoup gagné depuis l'année dernière. La partie grave de sa voix est toujours un peu faible pour l'emploi qu'elle a adopté, mais le temps lui donnera du timbre. Bien qu'il y ait encore quelque timidité dans l'exécution de ses phrases, sa voix se pose avec plus d'aplomb, et sa vocalisation acquiert de la fermeté. En général, elle réussit dans ce qu'elle entreprend, et l'auditoire est en sécurité lorsqu'elle chante. Des études soutenues, un voyage en Italie, et l'occasion de jouer quelque rôle important

achèveront de développer ses heureuses dispositions.

On a remarqué un jeune homme nommé Forgas, qui a succédé à Jiovanola dans l'emploi des utilités. Ce jeune artiste ne manque point d'intelligence ; sa voix a du timbre ; il chante avec justesse et paraît bon musicien. Il est élève du Conservatoire. Il est vraisemblable qu'il n'en restera pas à son emploi subalterne, et qu'avec un peu de hardiesse et de bonheur, il finira par atteindre à la dignité de premier ténor dans les villes de second ordre.

L'exécution générale de l'opéra de Donizetti est en général fort satisfaisante. Les chœurs, composés de bonnes voix, chantent juste et avec intention. Je leur reprocherai seulement de ralentir quelquefois le mouvement et de gêner l'orchestre. Celui-ci a de l'ensemble et du fini. M. Vidal, qui le dirige, ne s'était pas encore fait connaître comme chef d'orchestre : son coup d'essai a été fort heureux. Tout annonce que lorsqu'il aura acquis le sang-froid qui ne peut être que le résultat de l'habitude, il sera un de nos artistes les plus distingués en ce genre.

De belles décorations, des costumes qui manquent un peu d'exactitude, mais qui ont beaucoup d'éclat, complètent, dans *Anna Bolena*, un spectacle fort beau, dont le public s'est montré avide jusqu'ici.

Aujourd'hui samedi, on aura la première représentation de la reprise du *Matrimonio segreto*. Rubini y chantera le rôle de Paolino, Lablache jouera celui de Geronimo, et M. Berrattoni débutera dans le comte Robinson. Mardi, Mme Pasta jouera *Tancredi*. On annonce pour le 15 octobre, *la Sonnanbula*, et pour le 15 novembre *le Pirate*.

FÉTIS.

— Hier (vendredi 9) la première représentation de la reprise d'*Armide*, opéra de Gluck, a été donnée à l'Académie royale de musique. Afin de varier le spectacle en y joignant un ballet, le directeur de ce théâtre avait fait réduire le chef-d'œuvre de Gluck, en retranchant le premier acte, qui, à l'exception du finale, est la partie la plus vieille de l'ouvrage, et à peu près tout le quatrième. Pour rendre compte de l'effet de cette représentation, il est nécessaire d'entrer dans quelques développemens qui ne pourront être que l'objet d'un article que nous donnerons dans notre prochain numéro.

Pendant que le directeur de l'Opéra cherche à jeter de la variété dans son ancien répertoire en faisant revivre des ouvrages dignes d'une haute renommée, il fait poursuivre avec activité les répétitions et les travaux pour la mise en scène de *Robert le Diable*, opéra en cinq actes, musique de M. Meyerbeer. Rien ne sera négligé pour donner à cet ouvrage tout l'éclat que mérite une grande composition, dont les études sont déjà assez avancées pour faire juger que non-seulement elle est digne de l'auteur du *Crociato*, mais que c'est le chef-d'œuvre de ce compositeur, l'un des plus habiles de l'époque actuelle.

Nouvelles étrangères.

PALERME. Un nouvel opéra, intitulé *Édelinda*, musique d'un jeune maestro, né à Como, doit être représenté dans cette ville après l'*Olivo e Pasquale*, de Donizetti. Ce jeune compositeur, nommé Angelo Pellegrini, est élève du conservatoire de Milan, et en particulier de Federici.

— Mme Meric-Lalande est engagée comme *prima donna* au théâtre de Madrid, pour remplacer Mme Tosi qui retourne en Italie.

— M. Prividali attaque, avec sa violence accoutumée, dans le numéro 68 de son *Censore universale dei theatri*, notre article inséré dans la *Revue musicale* du 16 juillet dernier, sur l'état du théâtre italien, et en général de la musique en Italie, depuis le commencement de 1830. Ses critiques ont pour objet l'opinion émise par nous dans cet article comme en plusieurs autres endroits de notre journal, sur la décadence évidente de la musique italienne. A entendre M. Prividali, cette opinion serait en nous comme une monomanie, et nous serait particulière. Que prétendent donc tous les artistes qui reviennent d'Italie, et qui s'accordent à dire que ce beau pays vit de souvenir dans les arts? Que veut dire un homme assez expert en musique, et dont M. Prividali ne récusera pas le témoignage, parce qu'il parle *de visu et de auditu*, le docteur Lichtenthal, qui dans son Dictionnaire et sa bibliographie de la musique avoue que presque toutes les parties de cet art sont dans un état de souffrance plus ou moins prononcé parmi les Italiens? Que veut dire aussi Rossini, qui a déclaré cent fois, non-seulement à nous, mais à vingt autres personnes, qu'il n'a écrit les fioritures de ses morceaux de chant que pour suppléer à l'inhabileté de la plupart des chanteurs qui existent maintenant en Italie? Si notre opinion avait besoin d'être appuyée auprès des vrais connaisseurs, nous pourrions étendre loin cette liste de citations. Nous savons qu'on affecte en Italie beaucoup d'estime pour des choses qui nous en inspirent fort peu; mais cette facilité d'admiration est précisément une preuve de décadence. Que d'opéras qui ont été *alle stelle*, en Italie, sont venus faire *fioschi* à Paris, quoiqu'ils fussent chantés par des troupes mieux composées que celles qu'on trouve ordinairement par-delà les

monts! Pour donner plus de poids à sa critique, M. Prividali, comme s'il n'entendait pas le francais, mêle des choses que nous avons mises à leur place; c'est un petit plaisir que nous voulons bien lui laisser.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

Harpo-lyre. Nouvelle Guitare.

Lors de l'apparition de ce nouvel instrument dans le monde musical, il en fut parlé d'une manière fort avantageuse dans la *Revue musicale* (tome 6, p. 277), et dans plusieurs autres journaux. Depuis lors, M. Salomon, son inventeur, ne cessa d'y apporter des améliorations jusque vers la fin de l'année 1830, époque à laquelle il mourut. La harpo-lyre valut à M. Salomon une médaille qui lui fut décernée par l'Athénée des Arts dans sa séance du 25 avril 1830, et l'approbation de tous les artistes, qui ne dontèrent pas que la guitare ordinaire ne dût disparaître pour faire place au nouvel instrument. M. Sor a écrit plusieurs morceaux pour la harpo-lyre, et M. Salomon a fait une méthode au moyen de laquelle les personnes qui jouent de la guitare peuvent apprendre seules à jouer de son instrument.

Il fallut à M. Salomon bien des essais de tout genre pour arriver aux résultats qu'il a obtenus, et nul doute qu'il n'eût ajouté encore quelques perfectionnemens à son invention, si la mort ne fût venue l'enlever au milieu de ses travaux. Voici la description qu'en donne le rapport des membres de l'Athénée des Arts chargés de l'examiner :

« La harpo-lyre est composée de trois manches; sa forme est celle de la lyre antique, mais élargie et allongée. Aussi est-elle fixée au moyen de deux branches de fer poli qui l'attachent à une caisse vide, laquelle forme une sorte d'écho pour la table d'harmonie, et ajoute au retentissement des cordes. Considérée comme un simple meuble, la harpo-lyre est gracieuse, élégante et riche : mais c'est là son moindre mérite. Des trois manches qui la composent, l'un (celui du milieu) est le même que celui de la guitare; celui qui est à gauche de l'exécutant renferme une octave diatonique de harpe; celui qui est à sa droite est composé de sept cordes graves donnant sept notes dans l'échelle chromatique depuis le *mi* de la guitare ordinaire jusqu'au *la* de la contre-basse.

« Le perfectionnement du manche du milieu est extrêmement sensible : les voix basses ont plus de force et de rondeur, et dans les cordes hautes le son se montre partout égal jusqu'à la 19e touche, tandis que sur la guitare, on ne saurait aborder avec succès au-delà de la 12e ou 13e. Cette égalité et cette étendue si précieuses, sont surtout obtenues par le concours des deux autres manches entièrement nouveaux. Celui qui a le plus de rapport avec la harpe vous offre toujours une octave que vous mettez en rapport avec la tonique, au moyen d'un sillet mobile, ou par le barré. C'est ainsi qu'on obtient dans le pincé une variété agréable et riche, qui colore l'accompagnement et lui donne plus de moelleux : en mariant aussi ces sons avec ceux du manche ordinaire, ou du manche chromatique, on produit des effets nouveaux et dont on ne saurait apprécier la portée aujourd'hui que cet instrument est encore dans l'enfance. Quant au manche chromatique, comme il est pincé toujours à vide, il offre les plus grandes facilités pour les modulations, sans augmenter considérablement les difficultés. Les cordes d'*ut*, de *ré*, de *si*, etc., sont pleines et sonores : la dernière, le *la*, est un peu faible, mais encore peut-elle soutenir très bien le son dans l'*andante*, et favoriser ainsi le mouvement de l'harmonie.

M. Salomon avait obtenu un brevet de plusieurs années pour la harpo-lyre, et sa veuve ne voulant pas continuer la fabrication de ces instrumens, céderait volontiers le brevet avec les instrumens qui sont déjà construits. On peut s'adresser, pour en traiter, au bureau de l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n° 13, où l'on peut voir et essayer l'instrument.

Prix des harpo-lyres.

Ordinaires 125 fr.; moyennes 150 fr.; avec mécaniques 200 fr.; ornées et à mécaniques 225 fr., 250 fr.

Prix des piédestaux:

En sapin assortis de leurs ressorts et pupitre. . 50 fr.
Idem en bois de noyer, perfectionné. . . . . 75 »
Idem en bois d'acajou, perfectionné. . . . . 100 »

Le piédestal renforce et prolonge les vibrations de la harpo-lyre, la rend plus facile à jouer, sert de pupître et de meuble pour placer la musique; l'instrument placé sur le piédestal fait ornement dans un salon.

ERRATUM.

Lors de la correction des épreuves du dernier numéro de *la Revue musicale*, une transposition de lettre a été faite (page 241) dans l'inscription du monument de Péronne; cette inscription doit être lue ainsi :

Chy avyse limayge a gueurlant ly soufleu
do fystol ky obyt anno Domini MCLVIIII.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 32.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 17 SEPTEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

REVUE MUSICALE

Depuis le commencement de l'année 1830.

SUITE.

JOURNAUX DE MUSIQUE.

L'influence des journaux se fait remarquer dans la musique comme en toute autre chose, et le besoin s'en est fait sentir vivement jusqu'au moment où une révolution, dont les résultats sont immenses, est venue concentrer l'intérêt sur les questions politiques, et causer momentanément du dommage aux arts, aux sciences et à la littérature. Il y a trente-trois ans environ que la gazette musicale de Leipsick (*Musikalische Zeitung*) fut établie par la maison Breitkopf et Haertel, qui en continue encore la publication. Dans les vingt premières années, cette gazette fut rédigée avec beaucoup de talent, surtout lorsque Rochlitz fut chargé de cette rédaction; depuis quelques années, elle s'est affaiblie et a perdu la plus grande partie de son intérêt: cependant, elle se soutient encore par son ancienne réputation.

Steiner, de Vienne, a publié pendant sept ans une gazette musicale de l'Autriche, qui était faite à peu près sur le modèle de celle de Leipsick; mais après avoir coûté d'assez grands sacrifices à son fondateur, elle a cessé de paraître. En 1829, Castelli a entrepris de la faire revivre, mais sous une forme si légère, si éphémère, qu'elle n'a obtenu l'estime ni des savans ni des artistes.

La gazette musicale de Berlin, rédigée par M. Marx pendant six ans, était préférable à celle de Castelli, parce qu'elle était plus sérieuse et que la critique y était plus forte; mais un certain ton pédantesque qui y règne en rendait la lecture fatigante. Ce journal a malheureusement ressenti l'effet des derniers événemens, et la crise commerciale qui en a été la suite a obligé l'éditeur à cesser sa publication depuis le premier janvier 1831.

Un autre journal de musique a paru à Berlin au commencement de 1830, sous le titre de *Iris in Gebiete der Tonkunst* (Iris dans les domaines de la musique); il est rédigé par M. Rellstab, qui s'est fait connaître en Allemagne comme un critique érudit.

Deux écrits semi-périodiques relatifs à la musique sont publiés en Allemagne depuis quelques années. Le plus ancien, sous le titre de *Cæcilia*, paraît à Mayence par cahiers de six à sept feuilles. M. Godefroi Weber, avocat-général à la cour de Darmstadt, et savant musicien, en est le rédacteur principal. Ce journal offre beaucoup d'intérêt par l'importance des questions qui y sont traitées, et par le savoir de M. Weber. L'autre écrit périodique a pour titre *Eutonia*: il paraît à Breslau, depuis le mois d'octobre 1829, par cahiers inégaux. Il est rédigé par M. Hientzch, supérieur du séminaire des pasteurs évangéliques de Breslau. Sa forme est plus grave que celle de la *Cæcilia;* de là vient qu'il a moins de lecteurs.

Il n'y a point de véritable journal de musique en Italie, c'est-à-dire de journal qui traite de toutes les questions de l'art; mais on y trouvait dans les années précédentes deux espèces de revues des théâtres lyriques; elles se publiaient à Milan, l'une sous le titre de *I Teatri*, l'autre sous celui de *Il censore universali dei Teatri*. Le premier a cessé de paraître depuis l'année 1830; le deuxième se publie encore. Au reste, les revues où il est beaucoup parlé de la musique dramatique sont absolument dépourvues de critique, et n'ont de valeur que par les nouvelles qu'elles contiennent sur les chanteurs et les compositeurs.

Un journal mensuel de musique, *The Harmonicon*, et une *Revue* trimestrielle, *The Quarterly musical Review*, sont publiés à Londres. L'*Harmonicon*, rédigé sur un plan défectueux, est quelquefois entaché de pédantisme, quoiqu'il soit en général superficiel. M. Ayrton en est

le rédacteur principal; c'est un homme d'esprit, mais ses études en musique n'ont point été profondes. Au reste, en le nommant ici, nous faisons presque une indiscrétion, car M. Ayrton n'avoue pas publiquement sa coopération à ce journal. L'*Harmonicon*, qui existe depuis sept ans, n'a point assez d'abonnés pour couvrir ses frais, ou plutôt il n'en a point du tout; car en Angleterre ces sortes de journaux se vendent, et ne se livrent point à des abonnés. Celui-ci, comme tous les autres journaux anglais, tire une partie de son existence de ses insertions et annonces; mais cette ressource est insuffisante. Il devait cesser de paraître à la fin de l'année 1830; mais un nouvel éditeur s'en est chargé à l'essai. La *Quarterly musical Review* a pour rédacteur M. Bacon, de Norwich, qui ne manque pas d'instruction musicale, mais qui est très irrégulier dans ses publications. Pour donner une idée de son inexactitude à cet égard, il suffira de dire que la dernière livraison de 1828 n'a paru qu'au mois de mars 1830.

Le nouveau monde était naguère trop peu avancé dans la culture des arts pour avoir besoin d'un journal de musique; mais depuis quelques années, les progrès ont été si rapides dans cet art, qu'on a cru l'existence d'un semblable journal possible, et il s'en est établi un sous le titre de *The Euterpiad*, à New-York. Cette publication se ressent de l'inexpérience des rédacteurs dans la matière qu'ils traitent; mais sans doute il s'améliorera.

Beaucoup d'essais infructueux avaient été faits en France pour y établir un journal de musique, lorsque la *Revue musicale* fut fondée en 1827; il n'appartient pas au rédacteur d'en examiner les qualités ou les défauts, c'est à ses lecteurs à en juger. Ce journal est le seul sur cette matière qui se publie aujourd'hui.

SUR LE SÉJOUR DE ROLAND DE LASSUS A PARIS, EN 1571.

Tous les biographes qui ont donné des notices sur la vie de Roland de Lassus ignorent qu'il a été à Paris (1). La plupart racontent que Charles IX, roi de France, tombé malade et déchiré par des remords dont il espérait trouver quelque soulagement dans la musique de ce célèbre compositeur, lui fit faire des offres pour l'attirer à sa cour; que celui-ci, cédant aux sollicitations du roi, se mit en route, mais qu'ayant appris à Francfort la mort de Charles, il retourna à Munich.

Je ne conteste pas la justesse de ce récit; mais il est certain, et je vais le prouver, qu'il s'agit ici d'un second voyage de Lassus, confondu avec un voyage antérieur de trois ans, dont personne n'a fait mention jusqu'à présent, et sur lequel je vais donner quelques détails.

Ce fut dans l'été de 1571 que Roland de Lassus arriva dans la capitale de la France; il venait de Munich, où il exerçait l'emploi de maître de chapelle. Adrien le Roy, musicien distingué de son temps, plus célèbre encore comme imprimeur et comme marchand de musique, fut chargé de le présenter à la cour. Charles IX, grand amateur de musique, fit au célèbre compositeur un accueil des plus flatteurs, le reçut plusieurs fois, toujours avec la même bienveillance, et lui fit de riches présens.

D'après ce qu'on vient de lire, le récit des biographes s'éclaircit parfaitement. Ce ne fut pas la seule renommée de Lassus, qui fit naître chez le roi le désir de le mander à sa cour; ce fut plutôt le souvenir des admirables compositions que Lassus lui avait fait entendre pendant son

(1) La plupart de ces auteurs parlent d'un voyage en France, mais non d'un séjour à Paris. Pacquot, dans ses mémoires sur l'histoire littéraire des Pays-Bas, dit positivement qu'après deux ans de séjour à Rome, Lassus voyagea en France avec Jules Francaccio, gentilhomme napolitain, puis en Angleterre. L'opinion de ce bibliothécaire instruit diffère en cela de celle que M. Delmotte a émise dans son deuxième article sur Roland de Lassus, inséré au journal intitulé *Le Dragon* (du samedi 17 décembre 1825), vraisemblablement d'après la notice contemporaine de Samuel à Quickelberg, que je ne connais que par ses citations. M. Delmotte dit dans son article: « Après « avoir vu l'Angleterre il visita la France, et le souverain de ce der- « nier pays lui fit également l'accueil le plus flatteur et le plus bono- « rable. » Enfin, Adam Spœth, qui a donné une biographie étendue de Roland de Lassus dans le sixième volume du *Parnassus Boicus*, biographie reproduite avec des corrections et des additions par Forkel dans son Almanach musical de 1784, et Lipowsky, dans son lexique des musiciens de la Bavière, ont parlé de ce voyage de Lassus en France; mais tous ces auteurs ont placé ce voyage à une époque antérieure au départ de ce grand musicien pour Munich; aucun d'eux n'a connu le deuxième voyage dont M. Anders démontre invinciblement la réalité dans cette note. Si j'ai gardé le silence sur le premier voyage de Lassus en France dans ma notice abrégée sur cet homme célèbre, placée dans mon mémoire sur les musiciens Belges, couronné par l'institut de Hollande, c'est que mon objet était moins de faire une histoire exacte et complète de chaque musicien que de répondre aux questions du programme, c'est-à-dire, de montrer quelle avait été leur influence sur les progrès de leur art.

Qu'il me soit permis, puisque je parle de ce mémoire, de faire remarquer deux fautes d'impression, au milieu de la multitude qui s'y trouvent dans l'édition qui en a été faite à Amsterdam. Au lieu de la date de 1553 pour le retour de Lassus dans sa ville natale, on a mis 1558, bien qu'on donne ensuite celle de 1557 pour l'époque de son entrée au service du duc Albert V de Bavière. Enfin, au lieu de Jules-César *Brancaccio*, on a imprimé *Brancanio*.

(*Note du Rédacteur.*)

séjour à Paris, qui l'engagèrent à redemander cet incomparable musicien. On conçoit, comment celui-ci, se souvenant des bontés d'un roi protecteur de son art, s'empressa d'accéder à sa demande.

On voudra savoir d'où je tiens les détails que je viens de donner: c'est Adrien le Roy lui-même qui me les fournit. Il imprima, en 1571, un œuvre musical de Lassus, le dédia à Charles IX, et c'est dans cette dédicace, datée du 1er août, qu'il raconte ce fait. Il nous apprend même que Lassus avait pris chez lui un logement (1).

Une autre preuve du séjour de Lassus à Paris, c'est qu'il y publia une composition qu'il envoya au comte Palatin Guillaume de Bavière. La dédicace est *signée par Lassus lui-même, et datée de Paris*, du 7 juin 1571. Elle commence par ces mots:

« *Arrivé de Bavière à Paris*, ville que je brûlais de-« puis long-temps de voir, je n'ai rien eu de plus à « cœur, Prince illustre, que de vous envoyer *de cette « même ville*, capitale de la France, quelque monument « de ma gratitude (2). »

L'ouvrage de M. Delmotte, annoncé dans l'avant-dernier numéro de la *Revue musicale*, ne manquera pas de jeter beaucoup de lumière sur ce qui est obscur dans la vie de Lassus. Les pièces tirées des archives de Munich lui seront d'un grand secours. Mais ces pièces ne laisseront-elles rien à désirer? Je le souhaite, et ferai seulement observer qu'il est pour l'histoire de l'art comme pour celle des artistes de ce temps reculé, une source trop négligée jusqu'ici, je veux parler des préfaces et des épîtres dédicatoires, où l'on trouve souvent des détails curieux que l'on chercherait vainement ailleurs. Dans un ouvrage que je prépare, on remarquera, j'espère, quel parti on peut tirer de ce genre de documens (3).

G. E. Anders.

(1) Voici le texte:

Nuper, cum Orlandus Lassusius te, ut tibi manus oscularetur tuamque majestatem pudenter ac demisse salutaret, adiisset: sic vidi, quasi ea quæ oculis cernuntur, quantum honorem musicis et musicæ tribueres. Nam, ut missa faciam ac taceam munera plane regia, quæ in Orlandum contulisti: is foit tuus vultus, ea frons, ea oratio, quibus primum ad te venientem Orlandum accepisti (cujus rei complures testes fuerunt), ut is vere gloriari possit, te in paucos, qui hoc anno peregre ad te venerunt, tantum honoris, comitatis, liberalitatis contulisse, quantum in eum contulisti. Neque vero ego Adrianus regios, civis et typographus tuus, ejusdem illius tuæ comitatis atque humanitatis expers fui. Nam cum ego ad te euntem prosecutus essem, quod is apud me, quamdiu in tua aula et cohorte fuimus, comitem illi semper affixum vidisses: me semel atque iterum de musica percunctus es, etc. (Primus liber modulorum, quinis vocibus constantium, Orlando Lassusio auctore, Lutetiæ Parisiorum. Apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1571, in-4 oblong.)

(2) Cum ex Bavaria Lutetiam, cujus urbis invisendæ incredibili cupiditate diu flagrarem, pervenissem, illustrissime princeps: nihil mihi fuit antiquius, nihilque mihi prius faciendum esse existimavi, quam ex hac ipsa urbe, totius Galliæ capite, aliquod grati erga te animi monumentum ad te mittendum curarem. (Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi, Monachii Boioariæ compositi, Orlando Lasso auctore. Lutetiæ Parisiorum. Apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1571, in-4 oblong.)

(*Note de M. Anders*).

(3) La note qu'on vient de lire est d'autant plus intéressante, qu'elle explique l'origine de l'opinion de quelques auteurs concernant les sept psaumes de la pénitence qui sont contenus dans le fameux manuscrit de la bibliothèque royale de Munich, exécuté aux frais du duc Albert V. Le voyage de Lassus à Paris, en 1571, ayant été connus sans doute des contemporains, la tradition s'était établie que la musique des psaumes de la pénitence avait été demandée à Lassus par Charles IX, roi de France, pour être chantés dans sa chapelle, en expiation du massacre de la Saint-Barthélemy, et cette tradition avait ensuite été adoptée par les historiens. Mais M. Schmidhamer, savant conservateur de la bibliothèque de la Cour et des États, a démontré la fausseté de cette opinion dans une note qu'il a fournie à M. Delmotte, et dont je crois qu'on verra ici la traduction avec intérêt.

« Il ne serait peut-être pas hors de propos (dit M. Schmidhamer) « de réfuter l'opinion erronée de plusieurs historiens qui prétendent « qu'Orlando di Lasso avait mis en musique les sept psaumes de la « pénitence à la demande de Charles IX, roi de France, en expiation « du crime de la Saint-Barthélemy. Ce fait est évidemment faux, car « 1° le premier volume du manuscrit, contenant la copie de la musi-« que, ainsi que l'explication des tableaux par Quirhelberg, était « déjà achevé en 1565, et le second en 1570; donc l'original de la « composition avait dû être terminé avant 1565, et avant qu'on « commençat la copie magnifique dont il s'agit. Or, le massacre, où « plus de 30,000 Huguenots périrent dans une seule nuit, n'eut lieu « que le 24 août 1572.

2° « Samuel à Quichelberg, dans l'exorde de sa préface sur l'expli-« cation des tableaux du manuscrit, dit expressément qu'Orlando di « Lasso avait reçu du prince Albert V l'ordre de composer cet ou-« vrage. Voici le passage de l'exorde.

Ad imaginum inspectores et explicationum lectores.

« Mandavit itaque princeps illustrissimus (Albertus) excellentissimo « illi suo Orlando de Lassus musico, quo præstantiorum ac suaviorem « nullum nostra sæcula tulere, hos psalmos quinque potissimum vo-« cibus componendas, qui quidem adeo apposite lamentabili et que-« rula voce, ubi opus fecit, ad res et verba accomodando, singularum « affectum vim exprimendo rem quasi actam ante oculos ponendo, « expressit, ut ignorari possit: suavitasne affectuum lamentabiles vo-« ces, an lamentabiles voces, suavitatesne affectuum plus decorarint. « Hoc quidem musicæ genus musicam reservatam vocant: in qua ipse « Orlandus mirifice, ut quidem in aliis carminibus, quæ sunt fere in-« numerabilia, sic etiam in his ingenii sui præstabilitatem posteris « declaravit. Cæterum psalmi isti VII pœnitentiales et duo psalmi « *laudate*, cum jam essent ab Orlando compositi, adeo probata sunt » (sic) illustrissimo principi, cujus solum inter nostri sæculi principes

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

ARMIDE,

Opéra de Gluck, réduit en trois actes.

Après avoir donné le modèle du style noble dans *Iphigénie en Aulide*, celui d'une expression forte et dramatique dans *Alceste*, et celui d'une mélodie pénétrante dans le deuxième acte d'*Orphée*, Gluck n'avait pu parvenir à persuader à ses antagonistes qu'il y avait dans son génie des facultés créatrices pour le chant gracieux: c'était dans ce dernier rempart de leur opinion que se renfermaient les piccinnistes. Bien plus attachés aux formes italiennes des morceaux de musique qu'à la qualité des idées mélodiques, ils n'avouaient pas que celui qui avait fait chanter Orphée avec tant de charme pût lutter avec leur musicien favori dans la production de ces mêmes idées mélodiques. Leurs sarcasmes irritaient le grand compositeur, et depuis long-temps il brûlait du désir de trouver un poème qui lui fournît l'occasion de prouver l'injustice des reproches qu'on lui adressait, quand il se décida à travailler sur *Armide*, ancien ouvrage de Quinault qui passait pour le chef-d'œuvre de Lulli. Dans l'ordre ordinaire de la vie d'un artiste, il semblerait presque ridicule de vouloir trouver de nouvelles routes au talent d'un homme âgé de *soixante-trois ans;* Gluck avait pourtant cet âge, lorsqu'il entreprit d'écrire *Armide*, et il prouva qu'il ne s'était pas trompé dans la confiance qu'il avait eue en ses forces, car *Armide* est le chef-d'œuvre mélodique de ce grand musicien. Une fraîcheur d'idées qui semble ne pouvoir être le partage que de la jeunesse se fait remarquer dans toute cette production du génie d'un vieillard. La force dramatique qui distingue les premiers ouvrages de Gluck s'y trouve encore dans le finale du premier acte, dans le duo sublime *Esprit de haine et de rage*, et dans l'acte de la haine; mais jamais le fondateur du nouvel opéra français n'avait fait entendre une musique si suave que celle de l'air de Renaud, *Plus j'observe ces lieux*, des fêtes des jardins d'Armide, et de toute la première partie du cinquième acte. Le triomphe de Gluck sur ses ennemis fut complet, et plus de quarante ans d'admiration sincère ont prouvé que le succès d'Armide était fondé sur des bases solides.

Toutefois, il est dans la destinée de la musique dramatique de vieillir plus que toute autre, du moins à la scène, quel qu'en soit le mérite. Bien des causes agissent contre elle dans la succession des temps. La première réside dans les variations de goût du public, et les variations deviennent plus fréquentes à mesure qu'on s'éloigne de la simplicité. Une fois qu'on eut goûté de ce qu'on nomme l'effet au théâtre, on désira des effets plus forts, plus hardis, et tout en courant ainsi après des émotions nouvelles et toujours plus vives, on se vit entraîné à l'oubli de certaines beautés qui brillaient dans les anciennes productions de l'art; on ne s'aperçut pas qu'on ne s'enrichissait d'un côté qu'en s'appauvrissant d'un autre, et qu'on ouvrait un gouffre où devaient aller s'ensevelir successivement les objets de l'estime de toutes les générations. C'est pourtant ce qui est arrivé. Tandis que les œuvres de musique sacrée de Palestrina et même des maîtres qui ont brillé dans le quinzième siècle, traversaient près de quatre cents ans et parvenaient jusqu'à nous avec assez de fraîcheur pour être entendus avec plaisir, vingt révolutions se sont opérées dans la musique de théâtre, et chacune a dévoré les produits de la révolution précédente. Ce n'est pas la musique en elle-même qui cause ces variations de goût du public: ce sont mille accessoires, en apparence futiles et de peu d'influence. Les ornemens imaginés par les chanteurs sont remplacés par d'autres, et le public, composé en partie de gens peu instruits de la nature de l'art, se persuadent que ces ornemens sont la musique elle-même; ce sont de certains effets d'instrumens qui, au fond, ne sont que le coloris de la musique, et qui néanmoins font paraître froide celle qui en est dépourvue; c'est la mise en scène ou certaines expressions de la poésie qui sert de soutien à la mélodie. Hors du théâtre, toutes ces choses disparaissent et la musique conserve une partie de sa puissance; mais dans une salle de spectacle, elles exercent une grande influence sur les impressions de l'auditoire, et la forme emporte le fonds. Ceci explique pourquoi les belles scènes de Gluck conservent encore tout leur effet au piano ou

« musicam est judicare, ut curavit ea in augustissimis membranis ex-
« scribi, et imaginibus locupletissimis exuroari: demum et cum ipsa
« pictura tam præstabilis et locuples evasisset, etiam preciosis claustris
« tanquam quibusdam sumptuosissimis (sic) monilinus jussit commu-
« niri. »

Je ne terminerai pas cette note sans exprimer le désir que M. Anders fasse bientôt jouir le public du fruit de ses savantes recherches. Les travaux que ce jeune bibliographe a entrepris sur la musique sont d'autant plus importans que, comme il le dit lui-même, il s'est attaché à remonter aux sources et à examiner les ouvrages originaux au lieu de s'en rapporter à l'autorité de ceux qui en ont parlé. La bibliographie musicale qu'il fait en ce moment ajoutera beaucoup de lumières à celles que nous devons déjà aux travaux de Forkel et de Lichtenthal.

(*Note du Rédacteur.*)

dans les concerts, tandis qu'elles paraissent avoir vieilli à la représentation. Les dispositions d'une assemblée dans un concert ne ressemblent point à celles des mêmes individus transportés à l'Opéra. Au concert, on ne veut que de la musique, et, certes, les inspirations de Gluck sont de la musique excellente; mais au théâtre on veut un plaisir dramatique analogue aux idées sociales actuelles, et ce plaisir n'est plus sans mélange aux représentations d'*Alceste*, d'*Orphée* ou d'*Armide*. Les spectateurs de nos jours ne s'accommodent plus du langage précieux d'un héros *qui ne peut rien voir que les appas* de sa maîtresse, d'une magicienne qui *oublie le soin de sa gloire* pour *un charmant vainqueur*,

Et tous ces lieux communs de morale lubrique
Que Lulli rechauffa des sons de sa musique.

ne sauraient lui plaire. Ces spectateurs ne veulent plus qu'un chevalier mette une guirlande de fleurs par-dessus sa cuirasse; les Nayades, les Dryades et les Hamadryades ne leur inspirent plus de dégoût. Ils ne veulent plus voir descendre une machine appelée *gloire* pour y voir monter des gens qu'on sait être destinés à aller à pied; des amours peints sur des frises n'ont rien qui les charment; enfin, tout le bagage de la féérie et de la mythologie ne leur cause plus que de l'ennui, et dans la disposition où les mettent ces débris de l'ancien opéra, ils deviennent inhabiles à juger de la musique en elle-même. Un art ne peut produire son effet qu'autant que tout ce qui l'accompagne y contribue. Ne nous étonnons donc pas de la froideur avec laquelle le public a accueilli la remise d'*Armide*, qui a eu lieu le 9 de ce mois. La musique de Gluck a dû se ressentir de l'effet d'un spectacle suranné.

Soyons justes : malgré les beautés d'un ordre sublime qu'on remarque dans la partition d'*Armide*, cette belle création a dû éprouver aussi l'effet des progrès de certaines parties de l'art. Gluck n'avait jamais eu beaucoup d'estime pour ces formes obligées qu'on nomme la coupe des airs. Fort rarement il employait les variétés de mouvement.; ses airs n'en ont presque toujours qu'un seul; ce ne sont même pas, à proprement parler, de véritables airs, à moins qu'il ne les tourne en rondeaux. Le plus souvent ce sont de belles périodes d'un grand intérêt dramatique, mais dans lesquelles la magie de la forme est négligée. De son temps, les piccinistes lui en faisaient le reproche et disaient qu'il n'avait rien fait qui eût les belles proportions des airs de Roland et de celui de Didon, *Ah! que je fus bien inspirée.* Ce défaut de formes de quelques airs d'*Iphigénie*, d'*Alceste* et d'*Armide*, est devenu plus remarquable encore aujourd'hui, où l'on est accoutumé aux effets de la variété des mouvemens dans les airs, et surtout au rhythme accéléré des cabalettes. Ces choses-là dépendent beaucoup plus du mécanisme de l'art que de la véritable création; mais le public ne juge que des résultats et n'a que des impressions non analysées; il est, sans le savoir, sous l'influence de ses habitudes et de la mode, lorsqu'il croit prononcer avec équité sur le mérite d'un ouvrage d'un autre temps.

Ce n'est pas tout : l'art d'instrumenter n'en était qu'aux premiers élémens lorsque Gluck fit dans toutes les parties de la musique dramatique une révolution qu'on peut considérer comme une des plus importantes. Avec le sentiment d'une harmonie forte, il avait celui des effets des instrumens : il en imagina une multitude dont rien n'avait donné l'idée jusque-là. Mais la route qu'il avait ouverte, d'autres la rendirent plus large. Haydn, Mozart, Rossini, Beethoven, Weber, Cherubini, Méhul, ajoutèrent d'immenses combinaisons à celles qu'il avait trouvées. Les progrès de l'exécution instrumentale ont d'ailleurs permis d'aborder des difficultés qui eussent été insurmontables de son temps. Gluck était en avant de son siècle sous ce rapport, et ses admirateurs contemporains n'osaient nier qu'il n'eût trop aimé le bruit des instrumens; il est en arrière du nôtre, et nous lui reprochons aujourd'hui le contraire. Tout cela, je le répète, n'est que le coloris de la musique, mais ce coloris est pris par les spectateurs pour la partie principale, et le génie qui a trouvé des traits tels que *Un seul guerrier*, *Poursuivons jusqu'au trépas*, *Esprits de haine et de rage*, *Plus j'observe ces lieux*, *Suis l'amour puisque tu le veux*, et tant d'autres beautés du premier ordre, est méconnu.

En essayant de faire revivre pour la génération actuelle l'un des plus beaux ouvrages d'un grand artiste, M. Véron a fait un acte de bonne administration, car un directeur de l'Opéra doit essayer le goût du public sur des choses de genres différens, afin de varier son répertoire; en le retirant après un essai peu satisfaisant, il en fait un autre qui n'est pas moins louable, car il n'est jamais avantageux de lutter contre le goût du public, et l'on doit respecter la mémoire d'un musicien tel que Gluck. Les hommes qui ne comprennent pas les vrais intérêts de l'art, et il y en avait quelques-uns parmi les vieux amateurs qui assistaient à la représentation du 9 de ce mois; ceux-là, dis-je, auraient volontiers fait un crime à M. Véron des réductions que la partition d'Armide avait subies; mais les gens raisonnables avaient compris que ces réductions étaient nécessaires, et l'événement a prouvé qu'elles étaient même indispensables; car si la représentation de la pièce en

trois actes a été froide, qu'on juge de ce qui en aurait été si tout eût été conservé! Le commencement du premier acte contient un long bavardage d'Armide et de ses suivantes, où se trouve un récitatif sans intérêt et plusieurs airs vieillis; il a bien fallu faire disparaître tout cela, sous peine de jeter un froid mortel sur le commencement de la représentation. Il en est à peu près de même à l'égard du quatrième acte. Toutefois, on doit regretter que dans l'arrangement qu'on a fait de la partition d'Armide en trois actes, on n'ait pas conservé le beau finale du premier acte. Il me semble que si l'on en eût fait, au moyen de quelques préparations, l'introduction du premier, on aurait obtenu un effet plein de chaleur qui aurait bien disposé à l'entrée de Renaud, laquelle, malgré le talent de Nourrit, a paru froide. Il faut, pour porter la main avec bonheur sur l'œuvre d'un homme de génie, de l'habileté, du tact et du goût.

Pour juger de l'effet possible d'Armide, il aurait fallu que cet ouvrage fût long-temps étudié, que les ballets eussent été refaits et ramenés aux formes nouvelles, enfin qu'un grand luxe de décorations et de costumes eût été déployé; mais il n'y a qu'un gouvernement qui pourrait courir les chances de pareilles dépenses, et l'on ne peut, dans l'incertitude de la réussite, exiger qu'un entrepreneur se livre aux dangers d'une telle spéculation, surtout au moment où il n'épargne rien pour donner un grand éclat à un autre opéra en cinq actes dont le succès paraît assuré.

Sans être complètement satisfaisante, l'exécution d'Armide a offert quelques parties dignes d'éloges. Plusieurs chœurs se trouvaient supprimés par l'effet de la réduction de l'ouvrage en trois actes; ceux de l'acte de la haine, et particulièrement le dernier, *Suis l'amour, puisque tu le veux*, ont été chantés avec ensemble et intelligence. L'orchestre a laissé désirer plus de finesse en quelques endroits, mais, en général, il n'a point manqué d'effet. Le rôle d'Armide appartient à l'emploi de Mme Dabadie, et elle le remplit bien dans les choses qui demandent de la force; mais sa voix, un peu altérée dans les cordes hautes, ne se prête plus que difficilement à la suavité de quelques mélodies du premier et du troisième acte. Par l'effet de l'arrangement en trois actes, le rôle d'Hidraot a disparu; il n'en reste plus que le duo, *Esprits de haine et de rage*, que Dabadie a bien dit. Mlle Jawureck, qui avait paru faire des progrès dans le rôle du page du *comte Ory*, est retombée dans ses anciennes habitudes; elle a chanté avec sa négligence accoutumée le joli air *Dans l'âge heureux où l'on sait plaire*.

Quant à Nourrit, il a fait preuve d'un talent très remarquable dans le rôle de Renaud. Jamais, peut-être, ce rôle n'a été chanté avec tant de chaleur, d'intelligence et de suavité. Ce jeune acteur est la colonne de l'Opéra. Soigneux à l'excès, plein de verve et d'amour de son art, il porte dans chaque ouvrage le sentiment juste du personnage qu'il est chargé de représenter, et il y joint un goût du véritable chant qui était autrefois inconnu à l'Opéra.

— Rossini, après deux ans de repos, s'est enfin décidé à reprendre sa lyre; il a vaincu sa paresse et écrit, non pas un nouvel opéra, mais deux, l'un en deux actes, l'autre en quatre. On assure que le premier de ces ouvrages sera prêt à être représenté à la fin de cet hiver.

— C'est avec plaisir que nous annonçons que les affaires de l'Opéra-Comique sont arrangées. Toutes les difficultés ont été levées, tous les comptes soldés, les frais sont, dit-on, diminués de moitié sans que les moyens d'exécution aient été réduits. M. Lubbert rentre en possession de l'administration, et le théâtre ouvrira le 1er octobre prochain. On parle de la prochaine mise en scène de *la Marquise de Brinvilliers*, opéra en trois actes, dont nous avons déjà parlé.

— *Les Puritains d'Écosse*, opéra en trois actes, dont la musique est confiée à plusieurs compositeurs, doit être représenté au *théâtre des Nouveautés*. Cependant il serait possible que la mise en scène de cet ouvrage fût ajournée, car on assure que l'administration de ce théâtre doit passer bientôt en d'autres mains. Nous rendrons compte à nos lecteurs de ce qui sera fait à ce sujet.

THÉATRE ITALIEN.

Il Matrimonio segreto, opéra buffa en deux actes, musique de Cimarosa. — Débuts de M. Berretoni.

On a si souvent parlé du chef-d'œuvre de Cimarosa, de ce *Matrimonio segreto*, l'une des productions musicales du théâtre Italien qui renferme le plus de choses originales et spirituelles, qu'il ne reste plus rien à en dire. Cet opéra vit encore et n'a rien perdu de sa fraîcheur, malgré la direction nouvelle que la musique dramatique a prise : ce fait seul en dit plus que tous les éloges qu'on pourrait lui donner. Mais pour que ce bel ouvrage produise l'effet que le compositeur y a mis, il faudrait que tous les rôles fussent confiés à des artistes de premier ordre, et que ces chanteurs comprissent bien que le style d'exécution qui lui convient est tout différent de celui auquel ils sont habitués par les productions de l'école moderne; or ces conditions sont fort

difficiles à remplir. *Carolina*, *Lisetta*, *Fidalma*, *Paolo*, le *comte Robinson*, *Geronimo*, sont des rôles difficiles de jeu et de chant qui exigent des artistes de premier ordre; il n'y a point de place dans tout cela pour des deuxièmes femmes ou des seconds ténors; mais où trouver une troupe d'acteurs si parfaite?

Ce n'est pas que je veuille dire, qu'à moins de posséder des talens comme celui que Lablache déploie dans le *Matrimonio segreto*, on ne peut chanter dans cet ouvrage : si cela était, il faudrait renoncer à l'entendre. Mais il est fâcheux que d'aussi belle musique soit sacrifiée à des chanteurs tels que Mlle Amigo, Mme Rossi et M. Berrettoni. Mme Tadolini a fait certainement de très grands progrès dont elle vient de donner de nouvelles preuves dans le rôle d'*Amenaide* de Tancrède; mais il est si difficile de comprendre aujourd'hui ce qui convient au style de la musique de Cimarosa, que malgré ses progrès, cette jeune cantatrice est encore une Caroline bien faible. Il est vrai qu'il ne s'agit pas de chanter ce rôle; il faut le jouer, et Mme Tadolini est, comme actrice, d'une nullité complète.

Rubini lui-même, dont le talent n'est pas contesté, Rubini n'est pas dans *Paolo* à la même hauteur que dans *Anna Bolena* ou *Tancrède*. Je n'ai jamais entendu de chanteur qui fût à la hauteur de ce rôle; cependant Crivelli, bien qu'un peu froid, le chantait dans son véritable style, c'est-à-dire dans une manière large, simple et naturelle. Rubini, outre qu'il possède une belle voix et qu'il est habile chanteur, a beaucoup plus de verve que Crivelli; néanmoins il ne chante pas aussi bien que lui les deux duos du premier acte, ni *Pria che spunti*. Les oppositions d'une voix sonore et puissante avec la voix de tête modulée légèrement, et sa prodigieuse fécondité dans les fioritures lui réussissent bien dans l'opéra sémi-sérieux de l'école moderne; mais dans la musique légère et gracieuse de Cimarosa, ces choses ne s'accordent ni avec le caractère des cantilènes, ni avec l'esprit du rôle; de là l'absence d'effet. Nul doute que si un chanteur tel que Rubini avait appliqué ses facultés et ses moyens physiques à l'exécution de la musique ancienne et surtout de la musique bouffe, il n'y eût acquis beaucoup d'habileté; mais l'habitude et peut-être aussi la connaissance traditionnelle de ce style lui manquent.

M. Berettoni, était annoncé sur l'affiche comme première basse chantante, et il faut bien qu'il le soit en effet, puisqu'il a débuté dans le rôle du comte Robinson; cependant sa voix sourde et voilée dans la plus grande partie de son étendue ne le rend guère propre à cet emploi. J'ajouterai que ses habitudes paraissent être celles d'un *buffo caricato* plutôt que d'un *basso cantante*, car il a joué le rôle du comte Robinson en charge, chose que rien n'indique dans le caractère du personnage ni dans la musique de Cimarosa. Ce n'est pas que M. Berettoni manque d'habitude de la scène, ni qu'il soit complètement ignorant dans l'art du chant; mais son organe est ingrat, et ses manières ont quelque chose de brusque et de décousu qui ne lui promettent pas beaucoup de succès à Paris.

Tout l'opéra du *Matrimonio segreto* repose sur Lablache. Lui seul comprend et la pièce et la musique. Profond musicien, il entraîne après lui tous les autres acteurs dans les morceaux d'ensemble, et leur communique quelque chose de sa verve; acteur inimitable, il occupe la scène de telle sorte qu'il parvient à faire oublier les défauts de tout ce qui l'entoure. Sa diction, ses gestes, le jeu de sa physionomie font illusion et montrent la nature prise sur le fait. Jamais la comédie n'a été mieux jouée, même par les meilleurs acteurs de l'ancienne Comédie française.

TANCREDI, opéra en deux actes, musique de Rossini.
Mmé Pasta — Rubini. — Mme Tadolini.

15 SEPTEMBRE.

Après avoir entendu Mlle Sontag et Mme Malibran dans Tancrède, après avoir goûté le vif plaisir que causait l'ensemble parfait de ces deux voix de syrènes, il semblait qu'on ne pourrait plus supporter à Paris la représentation de cet opéra; pourtant on se souvenait des beaux jours où Mme Pasta donnait au personnage de Tancrède une couleur si mélancolique, si analogue à la nature de la composition. La reprise de cet opéra par cette grande actrice ne pouvait donc que faire naître beaucoup d'intérêt et de curiosité parmi les habitués du Théâtre Italien, car on avait à la comparer d'abord avec elle-même, ensuite avec Mme Malibran. Tout a été plaisir dans cette circonstance; Mme Pasta, supérieure à elle-même, aussi étonnante comme cantatrice que comme tragédienne, s'est montrée plus gracieuse, plus variée dans les effets de la scène, et n'a pas laissé apercevoir un seul instant de faiblesse dans son chant. Elle ne chante pas de la même manière que Mme Malibran, elle n'atteint peut-être pas à la même perfection dans les détails; sa voix ne possède point ces beaux sons graves, qui, dans la manière de la jeune rivale, forme avec la partie élevée de la voix d'heureuses oppositions; mais tout ce qu'elle a imaginé d'ornemens pour les mélodies rossiniennes est du goût le plus délicat, le plus pur, et toutes ces choses, elle les a rendues avec un rare bonheur.

On sait que les premières scènes où Mme Pasta se fait entendre sont quelquefois pénibles pour elle, et que ce n'est qu'après avoir chanté pendant un certain temps qu'elle acquiert le libre exercice de ses moyens; il n'en a point été ainsi à la représentation du 15 septembre : dès le récitatif de sa cavatine elle a fait entendre une pureté, une liberté de vocalisation qu'on ne lui connaissait pas autrefois. Admirable par ses accens dramatiques comme par sa manière de dessiner cette belle cavatine, elle l'a été également par les délicieuses fioritures dont elle a orné les mélodies charmantes de Rossini, et par son exécution, bien plus correcte qu'autrefois. Les mêmes qualités se sont fait remarquer dans tout le reste de l'opéra, et particulièrement dans le duo avec Argirio, au second acte. Jamais ce morceau n'avait eu tant d'effet; il est vrai que cet effet ne fut pas seulement dû à la cantatrice; Rubini s'y montra aussi dans toute la puissance de son talent, et l'ensemble de ces deux grands artistes fut parfait.

Quelques changemens ont été faits dans la pièce. Toute la première scène entre Tancrède et Amenaïde a été supprimée. Un air nouveau a été introduit au premier acte pour Rubini, et un autre pour Mme Pasta à la fin du deuxième. Dans celui-ci, Mme Pasta paraissait un peu fatiguée, et n'a plus eu toute la pureté qu'on avait admirée dans le reste de l'ouvrage; mais elle y a encore fait preuve de ce goût parfait qui avait brillé dans son chant pendant tout le reste de la représentation. Son succès a été complet, et le public lui a témoigné vingt fois dans la soirée, par des applaudissemens prolongés, le plaisir qu'elle lui a fait éprouver.

Rubini (*Argirio*) n'a pas été moins digne d'admiration que Mme Pasta. Les qualités de son chant trouvent une heureuse application dans la musique de Rossini, et le rôle d'Argirio lui fournit des occasions favorables pour déployer la puissance de son organe. Quelquefois cependant, et particulièrement dans l'air qu'il a ajouté au premier acte, il m'a semblé qu'il s'abandonnait trop au penchant qu'il a de forcer sa voix, et que je lui ai déjà reproché. A la fin de cet air, il était facile de voir qu'il était fatigué et que le sang s'était porté à la tête, car il était devenu très rouge. Il a dû s'apercevoir que ces cris ne sont pas ce que le public préfère dans son chant, car il fut peu applaudi à la fin de cet air. Dans tout le reste du rôle, il s'est montré un chanteur fort habile, et dans l'allegro du duo *Il vivo lampo di quella spada* il a excité le plus vif enthousiasme.

J'ai déjà dit plusieurs fois que Mme Tadolini a fait depuis l'année dernière de grands progrès dans l'art du chant; elle en a fourni de nouvelles preuves dans le rôle d'*Amenaïde*. L'organe de cette jeune cantatrice a naturellement de la pureté, et sa vocalisation est facile. Les ornemens de son chant sont bien réglés et de bon goût; la justesse de son intonation est généralement satisfaisante; enfin il ne lui manque qu'un peu plus de force que l'exercice pourra lui donner, et un sentiment dramatique qu'il n'est pas certain qu'elle puisse acquérir. Les qualités par lesquelles elle est destinée à briller sur la scène sont à peu près les mêmes que celles de Mme Damoreau, sauf la différence d'un talent naissant à un talent formé.

Tancrède, remonté avec beaucoup de soin, me paraît destiné à fournir un bon nombre de représentations productives. Les chœurs et l'orchestre exécutent avec ensemble, les décorations sont belles et les costumes riches

FÉTIS.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

PIANO A VENDRE.

A vendre un très bon piano vertical (*piano-cabinet*) de Broadwood. Prix : 600 fr. (50).

DEMANDE DE PLACE EN PROVINCE.

Une dame qui enseigne le chant et le piano depuis plusieurs années à Paris, désirerait aller en province, dans une ville où l'on peut lui assurer une clientelle nombreuse, et dont les ressources musicales fussent telles qu'elle put y trouver ce qu'elle quitterait à Paris. (51)

PUBLICATIONS SOUS PRESSE

Pour paraître au premier janvier 1852.

Annuaire musical pour l'année 1852, par M. FÉTIS; 1 vol. in-18, Prix : 5 fr. (52)

Six chansons de Béranger, mises en musique, et dédiées aux membres de la société du Gymnase lyrique, par L. D. Joannis, 1er cahier. (53)

Au bureau de l'*Agence générale de la musicale*, rue du Helder, 13.

ERRATA.

Dans le numéro 28 de la *Revue musicale*, page 225, ligne trente-deuxième, en parlant du Concours de violoncelle, nous avons dit que M. Pilet jeune, qui a remporté le premier prix, était élève de M. *Vaslin*. C'est M. *Norblin* qui a donné des leçons à ce jeune homme.

Une nouvelle faute qui s'est glissée dans notre *Erratum* du dernier numéro, nous oblige à faire une nouvelle rectification. Dans l'inscription du monument de Péronne, au lieu de *Soufleu*, c'est *Sofleu* qu'il faut lire.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 33.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 24 SEPTEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

SUR LES ANCIENS AIRS ÉCOSSAIS.

Le plus léger examen suffit pour acquérir la conviction que toute la musique du seizième siècle est écrite dans le même système de modulation chez les différens peuples de l'Europe. Les compositeurs belges, français, italiens, espagnols, allemands, suivaient les mêmes routes, se servaient des mêmes artifices, et n'avaient qu'un genre de tonalité : ce n'est qu'au temps de Léon Hasler et de Adam Gumpelshaimer que l'Allemagne commença à quitter les formes de la tonalité du plain-chant pour prendre celles de la tonalité moderne.

Cette uniformité de modulation, qui se reproduisait dans la musique profane comme dans la musique sacrée, dans les madrigaux comme dans les motets, et même dans la musique instrumentale, sauf les ornemens qu'on introduisait dans celle-ci, cette uniformité, dis-je, ne paraît pas avoir existé dans les airs populaires de quelques nations méridionales, et particulièrement dans les anciennes chansons espagnoles, provençales et napolitaines ; malheureusement ces mélodies étaient confiées à la tradition, et peu de monumens de cette espèce, appartenant aux quinzième et seizième siècles, sont parvenus jusqu'à nous dans leur pureté originale et sans mélange d'ornemens étrangers. Il en est de même des airs écossais, musique plus originale encore que les mélodies dont il vient d'être parlé, mais dont les formes anciennes ont perdu quelque chose de leur type primitif en passant par les mains des musiciens qui ont publié ces mélodies et qui ont voulu y joindre une harmonie qui n'était pas faite pour elles. Beaucoup de modulations ont été altérées ; le rhythme même a été changé dans le but de le rendre plus régulier et plus conforme aux idées des peuples modernes à cet égard. Il ne serait peut-être plus possible de trouver dans toute l'Écosse un seul vieillard qui eût conservé quelque souvenir des anciennes ballades dans leur forme antique et dans leur pureté d'origine ; et le seul moyen qui reste pour s'en rapprocher autant qu'il est possible, est de les chercher dans quelques-uns des plus anciens recueils de la fin du dix-septième siècle. Peut-être existe-t-il quelques manuscrits dans les bibliothèques des anciennes familles d'Écosse où sont renfermées les cantilènes composées par Jacques Ier, roi d'Écosse ; mais les manuscrits sont restés inconnus jusqu'ici.

Le goût des habitans de l'Écosse pour la musique a été remarqué par tous les anciens historiens de ce pays. La situation géographique de cette partie de l'Europe, le peu de communications que ses habitans avaient avec les autres peuples, et la solitude dans laquelle ils vivaient même entre eux, leur rendaient la culture de cet art nécessaire. Cette solitude a sans doute été l'une des causes principales de la physionomie originale et toute particulière des mélodies écossaises, soit sous le rapport du rhythme, soit sous celui de la modulation. Aucun nom d'auteur de ces mélodies n'est parvenu jusqu'à nous antérieurement à Jacques Ier. Ce prince, né en 1391, était fils de Robert III, roi d'Écosse, qui, pour le soustraire aux embûches du duc d'Albany, son oncle, résolut de l'envoyer en France. Le vaisseau qui le portait ayant été obligé de relâcher dans un port d'Angleterre, le gouvernement anglais, par un trait de cette politique perfide dont il a donné en tout temps des exemples, retint le prince prisonnier, et celui-ci passa dix-huit années dans la captivité, quoique l'Écosse et l'Angleterre fussent en paix. Sa prison ne fut point inutile à la maturité de son caractère ni à son éducation ; il acquit une instruction beaucoup plus profonde que n'aurait pu être celle d'un roi d'Ecosse qui ne serait point sorti de son royaume. La musique et la poésie furent surtout les arts qu'il cultiva avec le plus de succès et dans lesquels il

acquit des connaissances plus étendues. Enfin un traité rendit la liberté à Jacques Ier en 1423, et le plaça sur le trône de ses ancêtres. La comparaison du pays qu'il venait de quitter avec celui sur lequel il venait régner n'était pas à l'avantage de celui-ci : l'Ecosse était plongée dans un tel état de barbarie que l'Angleterre, bien que barbare aussi, semblait être arrivée à la civilisation la plus avancée. Jacques sentit la nécessité d'adoucir d'abord la férocité du caractère de ses sujets, et rien ne lui parut plus propre à atteindre ce but que de faire passer dans leurs mœurs l'usage constant de la poésie et de la musique. A défaut de musiciens et de poètes qui pussent le seconder dans ses desseins, il composa lui-même de petits poèmes et des chansons en dialecte écossais et les mit en musique. La plupart de ces poèmes et de ces ballades contiennent la description des usages, des occupations et des divertissemens des Ecossais. Ces monumens curieux de l'histoire des arts chez un peuple sauvage ont été recueillis et publiés à Edimbourg en 1783, in-8°, sous le titre de *Restes poétiques de Jacques Ier*. Ce recueil est précédé d'une dissertation dans laquelle l'éditeur prouve l'authenticité des pièces qui le composent, et accompagné d'une dissertation sur la musique écossaise, où l'on démontre que Jacques Ier fut l'auteur de l'ancienne musique de ces ballades.

Burney a néanmoins élevé des doutes sur l'authenticité de ces mélodies antiques et sur la part que Jacques Ier peut y avoir eue. Il me semble que ces doutes ne sont pas fondés. Les plus anciens témoignages restent de l'habileté de ce prince dans la musique. Le continuateur du *Scotichronicon* de Jean de Fordun (Scotichron. à Hearne, vol. IV, page 1323), Hector Boethius, dans son *Histoire d'Écosse*, traduite en dialecte écossais par Bullanden [1], Buchanan, dans son ouvrage sur le même sujet [2], Bâle, Dempster, et après eux l'évêque Tanner, se sont accordés dans les éloges qu'ils ont donnés aux talens de Jacques comme musicien. « Il y avait « peu d'instrumens connus à cette époque dont il ne « jouât, disent ces écrivains, mieux que les meilleurs « musiciens de son temps. Outre ses chansons écossaises, « dont il avait lui-même composé la musique, il avait « écrit un traité *de Musica*. »

(1) « He was weil leroit to fecht with the sword, to just, to turnay, « to worsyl, to syng and dance, was an expert mediciuar, richt crafty « in playing baith of lute and harp, and sindry othir instrumentis of « musik. »

(2) « In musicis curiosius erat instructus, quam regem vel decear, « vel expediat, nullum enim organum erat, ad psallendi usum, com- « paratum, quo non ille tam scire modulabatur, ut cum summis illius « ætatis magistris contenderet. » Buchan. Rer. Scot. Hist. lib. x. s. 57.

Un passage remarquable du livre d'Alexandre Tassoni, intitulé *Pensieri diversi* (Venise 1646), vient à l'appui de l'opinion des divers auteurs qui ont attribué à Jacques Ier l'invention ou du moins le perfectionnement de cette ancienne musique écossaise. Voici ce passage :

« Noi ancora possiamo connumerar tra nostri Jacopo « Rè di Scozia, che non pur cose sacre compose in « canto, ma trovò da se stesso una nuova musica la- « mentevola, e mesta, differente da tutte l'altre. Nel « che poi è stato imitato da Carlo Gesualdo, Prencipe « di Venosa, che in questa nostra età hà illustrata anch' « egli la musica con nuove mirabili invenzioni ». (Lib. X. c. XXIII.) Berardi a rapporté tout ce passage dans ses *Miscellanea Musicale*, page 50, mais sans citer la source où il l'avait pris.

L'opinion de Burney n'est fondée que sur des preuves négatives. Son argument le plus fort consiste à dire que les collections d'anciennes ballades et chansons, et particulièrement celle que fit John Shirley, en 1440, des ouvrages de ce genre composés par Chaucer, Gower, Lydgate et autres, laquelle se trouve parmi les manuscrits d'Ashmol à Oxford, ne renferment rien qu'on puisse attribuer à Jacques Ier, et ne contiennent que les paroles sans les airs. Enfin il dit qu'après avoir examiné inutilement les manuscrits de toutes les bibliothèques de l'Angleterre pour y découvrir d'anciens airs notés, il a acquis la preuve que toute cette musique, jusqu'au quinzième siècle, a péri (*A Général history of music.*, t. II, p. 381). Pour peu qu'on soit initié à l'histoire de la littérature et de la musique, on sait qu'il ne faut jamais se hâter de conclure sur de si faibles preuves. N'a-t-on pas affirmé, et Burney lui-même n'a-t-il pas imprimé qu'il ne restait rien des compositions régulières à plusieurs parties des treizième et quatorzième siècles? Cependant la découverte inattendue de plusieurs manuscrits est venue donner un démenti formel à cette assertion, et faire connaître les œuvres de beaucoup de compositeurs dont les noms mêmes étaient inconnus. L'opinion des hommes les plus instruits dans les antiquités de l'Ecosse est que les vieux airs si célèbres dans ce pays, *Katherine Ogie* et *Cold and Raw*, ont été composés par Jacques Ier.

A l'égard des ballades les plus anciennes après celles-ci, l'opinion générale est qu'elles ont été composées par David Riccio ou Rizzio, secrétaire de Marie Stuart. Ce musicien, né dans le Piémont, et vraisemblablement à Turin, possédait une voix agréable et jouait bien du luth. Il s'était rendu à Nice, où se tenait alors la cour du duc de Savoie au moment où le comte Moretto allait partir pour son ambassade en Ecosse ; il s'attacha à la

et le suivit avec le reste de la maison de l'ambassadeur. Le comte n'ayant point trouvé d'emploi pour son musicien, après qu'il fut arrivé en Ecosse, le renvoya, et ce pauvre homme se vit quelque temps sans ressource. Enfin les musiciens de la reine le reçurent parmi eux; Marie ayant remarqué ses talens, le prit à son service. Peu à peu il sut par ses flatteries et par son adresse s'insinuer dans les bonnes graces de la reine, se fit élever au poste de secrétaire intime, fut initié dans toutes les affaires de l'état; et même, s'il en faut croire quelques écrivains contemporains, fut quelque chose de plus qu'un simple secrétaire pour Marie Stuart. Passant une partie des journées et des nuits dans le cabinet de la reine, il composait pour elle ces airs qui, dit-on, sont devenus par la suite la plus belle partie de la musique nationale; et il les accompagnait sur son luth. On sait la fin malheureuse de ce musicien. Le 9 novembre 1566, il était avec la reine dans un grand cabinet attenant à la chambre à coucher de celle-ci, au château d'Holyrood. La reine, qui était souffrante et dans le septième mois de sa grossesse, l'avait admis à sa table. Le roi (Darnley), auquel on avait donné des soupçons, vint s'asseoir en tiers au souper. La perte de Riccio avait été résolue. Tout à coup, lord Ruthven pénètre dans l'appartement de la reine avec quelques conjurés par une porte dérobée; Riccio se réfugie derrière le fauteuil de Marie Stuart, mais lord Ruthven renverse la table, frappe le musicien d'un coup de poignard, le saisit, l'entraîne dans la chambre de la reine, et le malheureux tombe percé de cinquante-six coups de dague et d'épée.

Il est assez difficile de comprendre comment un musicien piémontais, élevé dans les habitudes de la musique italienne et dont le talent était déjà formé, a pu changer tout à coup la nature de ses idées musicales et se rendre familières les formes des mélodies écossaises. C'est un fait fort remarquable que celui d'un étranger qui devient en quelque sorte le créateur de la musique nationale d'un peuple; il paraît néanmoins par le témoignage des auteurs écossais, mêmes qu'il ne peut être révoqué en doute. On cite particulièrement les anciennes ballades *Peatie's Mill, Tweed-Side, Mary Scot* et *Galloway Shiels*, comme appartenant à Riccio. Ces ballades, bien que d'un style purement écossais, ont cependant un cachet plus moderne que *Katherine Ogie, Muirland Willy* et *Cold and Raw*, qui appartiennent à la plus haute antiquité. Dans celles-ci, la tonalité n'admet que des intervalles d'un ton dans la succession d'une note à une autre, ce qui donne aux mélodies l'aspect le plus étrange; dans les autres, bien que la tonique ne puisse se déterminer d'une manière aussi positive que dans la musique moderne de l'Europe, on aperçoit cependant le demi-ton du troisième au quatrième degré de l'échelle diatonique.

Quelques auteurs ont cru trouver de l'analogie entre les mélodies de l'Irlande et celles de l'Ecosse: cette analogie peut exister en effet dans les produits les plus récens de la musique de ces deux contrées; mais en remontant aux premiers monumens musicaux des Ecossais et des Irlandais, on y trouve des différences radicales, soit dans le rhythme qui est en général plus vif et plus marqué dans la musique irlandaise que dans l'écossaise, soit dans les finales, qui, dans les mélodies de l'Irlande, sont bien plus inattendues que dans celles de l'Ecosse. L'analogie est bien plus sensible entre la musique irlandaise et les mélodies welches du pays de Galles, et l'histoire explique celle-ci; mais ce n'est pas ici le lieu d'examiner ce sujet qui sera l'objet d'un autre article dans lequel je comparerai des mélodies anciennes de l'Ecosse, de l'Irlande et du pays de Galles.

Presque toutes les collections d'airs écossais qu'on a publiées depuis un siècle ont été des opérations mercantiles dans lesquelles on a surtout cherché à flatter le goût des consommateurs au lieu de s'attacher à conserver la pureté primitive de ces monumens d'un art original. Jean Hilton, musicien anglais, fut le premier qui fit imprimer un air écossais (*Cold and Raw*) dans sa collection de *Catches*, publiée à Londres en 1652. Cet air fut peu remarqué alors, quoiqu'il soit un des plus originaux de la musique écossaise. Ce ne fut qu'en 1720 qu'on commença à distinguer le mérite de ces mélodies, lorsque Thomas Durfey en eut introduit plusieurs dans son recueil intitulé *Pills to purge Melancoly* (Pillules pour purger la mélancolie). Alors commencèrent ces nombreuses publications d'airs écossais dont les recueils se sont multipliés de plus en plus. Alexandre Munroe, musicien natif de l'Écosse, demeurant à Paris, fit paraître dans cette ville, en 1730, une collection d'airs écossais arrangés pour la flute avec des variations. En 1733, William Thompson publia une collection de chansons écossaises avec la musique, collection dans laquelle les airs originaux sont conservés avec assez de pureté; elle a pour titre *Orpheus Caledonius*. Trois autres recueils de mélodies écossaises parurent ensuite (1753) par les soins de Mac Gibbon, musicien à Edimbourg, mais déjà la manie des embellissemens et des accompagnemens dans le système musical moderne avait altéré sensiblement la physionomie locale de ces airs. Ce fut encore pis dans le grand recueil publié à Londres par François Barsanti, maître de chant italien, qui, pour ajuster sur les mélodies les basses de sa façon, *corrigea* beaucoup de passages qui

lui semblaient être d'une modulation fautive. Le même système a été suivi par tous les autres éditeurs, et bientôt les marchands de musique, faisant de ces publications des objets de pur trafic, eurent des espèces d'ouvriers musiciens qui ne se contentèrent pas de changer les mélodies originales dans leurs arrangemens, mais qui en firent même à l'imitation de la musique nationale de l'Ecosse et qui les livrèrent au public comme de véritables airs écossais. Il est peu d'années qui ne voient éclore quelque recueil de ce genre. Parmi les meilleures collections qui doivent inspirer le plus de confiance, je citerai celle qui a été publiée en huit volumes in-4° à Edimbourg en 1816, et la *Selection of* 100 *Scottish songs for the harp and piano-forte*, en deux volumes in-fol., publiée par J. Eloüis, professeur de chant et de piano à Edimbourg.

FÉTIS.

NOTICE D'UN LIVRE RARE ET CURIEUX.

Machado, dans sa bibliothèque lusitanienne, indique (t. II, p. 574) un livre écrit en langue portugaise sous le titre de *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco* (Défense de la musique moderne contre l'opinion erronée de l'évêque Cyrille-Franco), et attribue cet ouvrage à don Jean IV, roi de Portugal. Forkel, qui n'a point vu le livre dont la rareté est excessive, ne l'a cité que d'après l'autorité de Machado (*Allgem. Litter. der Musik*, pag. 98), et s'est trompé sur sa nature en le plaçant parmi les livres relatifs aux effets de la musique des anciens. Ayant sous les yeux un exemplaire de ce même livre, nous nous trouvons en état de le faire mieux connaître, et de donner quelques renseignemens curieux sur le livre et sur son auteur.

On sait que Jean IV, roi de Portugal, fut le chef de la maison de Bragance. Né en 1604, époque où le Portugal, conquis par les armes de Philippe II, roi d'Espagne, ne formait plus qu'une province espagnole, ce prince, doué d'un caractère aimable, mais manquant d'énergie, ne semblait pas destiné à tirer sa patrie du joug sous lequel elle gémissait; mais la fermeté d'ame de sa femme, le dévouement de quelques amis puissans, et un ascendant de bonheur constant qui lui fit donner le nom de *Fortuné*, en décidèrent autrement. Une conspiration ourdie par Pinto Ribeira, secrétaire du duc de Bragance, Miguel Almeida, l'archevêque de Lisbonne et quelques autres, délivra enfin les Portugais de l'oppression, et plaça la couronne sur la tête de Jean IV, le 3 décembre 1640. Quatorze années de guerres et de négociations affermirent ce prince sur le trône, et la paix qu'il signa en 1654 avec toutes les puissances le rendirent sans retour souverain du Portugal, d'une partie des Indes et du Brésil. Il ne jouit pas long-temps de cette paix qu'il avait tant désirée, car une maladie de langueur le mit au tombeau le 6 novembre 1656.

Jean IV aimait et protégeait tous les arts; mais la musique avait été l'objet spécial de ses études, et il y était devenu fort habile. Une bibliothèque immense de musique, formée des œuvres des compositeurs de toutes les nations, depuis le milieu du quinzième siècle, fut rassemblée par son ordre et par ses soins; on peut juger de son importance par le catalogue qui en a été dressé par le libraire Paul Crasbecck, et qui a été publié sous le titre de *Index de Obras que se conservaõ na bibliotheca Real de Musica*, Lisbonne, 1649, in-4°. Cette riche bibliothèque a péri malheureusement dans le désastre de Lisbonne en 1756. Jean IV ne se bornait pas à cultiver la musique en amateur; il composait pour l'église, et quatre écrits sortis de sa plume attestent son savoir et son érudition dans cet art.

C'est du premier de ces ouvrages qu'il s'agit ici. Bien que Machado, et d'après lui Forkel et Lichtenthal, aient donné à celui-ci la date de 1649, comme étant celle de l'impression, le volume ne porte ni date ni nom de lieu; mais l'auteur ayant daté son ouvrage du 2 décembre 1649, et les caractères de l'impression étant évidemment les mêmes que ceux de l'Index de la bibliothèque royale dont il vient d'être parlé, il est vraisemblable que l'écrit du roi de Portugal a paru dans les derniers jours de 1649, ou au commencement de 1650. Du reste, cet écrit ne forme que cinquante-six pages in-4°. Il ne porte pas de nom d'auteur, mais plusieurs circonstances ne permettent pas de douter qu'il soit de Jean IV. 1° Machado, qui le lui attribue, écrivait à Lisbonne où il a dû recueillir des renseignemens positifs à cet égard. 2° L'exemplaire que nous avons sous les yeux et qui appartient à la bibliothèque royale de Paris, est accompagné de cette note manuscrite : *L'auteur de ce livre est le roi de Portugal Dom Juan IV. Il fut fait au 2 de décembre* 1649, *comme l'on voit page* 44, *et en l'année* 1666, *on m'en fit présent à Lisbonne, comme d'un livre très rare.* 3° Au verso du feuillet qui précède l'épître dédicatoire est un sonnet en langue portugaise dont les premières lettres des vers forment ces mots : *El Rei de Portugal* (le roi de Portugal). 4° L'épître dédicatoire, adressée à *Juan Lorenço Rabelo* est signée : *Incertus autor* D. B., c'est-à-dire *Dux Bragantiæ.* 5° Et enfin, le titre de la traduction italienne de cet ouvrage (dont il sera parlé tout à l'heure) est entouré d'un cartouche composé d'instrumens de

musique, et surmonté de l'écusson des armes de la maison de Bragance.

L'évêque de Lorette, Cyrille Franco, auquel le roi de Portugal répond dans son ouvrage, mourut à Rome avec la dignité de commandeur et administrateur de l'hôpital de *S. Spirito in Sassia.* Son opinion *erronée*, suivant l'expression de Jean IV, avait été émise dans une lettre adressée par ce prélat à son ami Hugolin Gualteruzzi, datée de Lorette, le 16 février 1549, et insérée dans le deuxième volume de la deuxième édition de la Collection publiée par Alde Manuce à Venise, en 1551, sous le titre de *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et excellentissimi ingegni, scritte in diverse materie*, 2 v. in-8°. C'est dans l'édition de 1567 que Jean IV avait lu la lettre de Cyrille Franco ; mais celle-ci n'est qu'une copie exacte de l'édition de 1564 qui avait été augmentée d'un volume.

L'évêque Cyrille, après avoir rapporté dans sa lettre les éloges qui ont été donnés à la musique des anciens, éloges qu'il admettait sans restriction, exprimait le regret que la musique moderne n'eût pas les mêmes qualités pour toucher l'ame, et se livrait à des critiques sur les compositions des musiciens de son temps; critiques mordantes, mais qui n'étaient pas dépourvues de raison. Après avoir dit que les modes de la musique des anciens avaient chacun une destination d'expression différente, tandis que le même ton s'emploie souvent dans la musique moderne pour marquer la joie ou la douleur, il ajoute que la plupart des compositeurs, même les plus célèbres, se servent du même chant pour le *Kyrie*, l'*Agnus Dei*, le *Gloria* et le *Credo* d'une messe. « Aujourd'hui, dit-il, toutes ces choses si différentes se chantent sur le même ton et de la même manière.

« Ecoutez les paroles d'un musicien : *On a chanté une « belle messe aujourd'hui à la chapelle;* demandez quelle « messe ? on vous répondra l'*Homme armé* ou *Hercules « Dux Ferrariae* (deux messes de Josquin Desprez). Que « diable la musique a-t-elle à faire avec l'*Homme armé*, « *La Filomeno*, ou avec *le Duc de Ferrare?* Dites-moi, « pour l'amour de Dieu, quelles proportions, quels tons, « quelle harmonie, quels mouvemens de cœur et de dé- « votion peuvent se tirer de l'*Homme armé* ou du *Duc « de Ferrare!* » Il faut bien l'avouer, ces critiques étaient fondées alors. L'habileté, fort grande sans doute pour le temps, de Josquin et de ses principaux élèves à manier les difficultés du canon et des diverses espèces de contrepoints, ne pouvait servir d'excuse au défaut absolu d'expression des paroles et aux bouffonneries qu'on remarquait dans la musique de ces anciens maîtres, et surtout dans leur musique d'église. Les procédés matériels de l'art avaient absorbé l'attention de tous les musiciens; quant à la douceur des mélodies, à la convenance des formes, à l'expression, on ne se doutait pas alors que ce fussent des qualités qui dussent se rencontrer dans la musique. Peut-être fallait-il qu'il en fût ainsi à cette époque reculée du quinzième siècle, pour que l'art eût toutes ses phases; mais les reproches de l'évêque Franco n'en étaient pas moins fondés.

Ce fut à cette critique, qui n'est pas toujours renfermée dans les bornes de la politesse, que le roi Jean IV entreprit de répondre dans le petit ouvrage dont il est ici question. Il était un peu tard, après un siècle, pour venir réfuter les propositions de l'évêque; quoi qu'il en soit, le royal écrivain a fait preuve d'érudition musicale dans son ouvrage. On y trouve quelques renseignemens précieux et qu'on chercherait vainement ailleurs sur quelques compositeurs anciens, et particulièrement sur plusieurs maîtres portugais. Le livre est terminé par trois exemples de musique à trois parties, sans nom d'auteur, qui pourraient bien être de sa composition, quoiqu'il les ait donnés comme étant fort anciens. Forkel, qui ne connaissait l'ouvrage de Jean IV que par la citation de Machado, a fait une erreur en le plaçant parmi les livres relatifs à la musique des anciens, car il n'y est question que de la moderne. C'est aussi par erreur que ce savant bibliographe a donné la date de Perugia, 1666, pour celle de la traduction italienne de cet ouvrage : cette traduction, intitulée *Difesa della musica moderna contro la falsa opinioni del Vescovo Cirillo Franco, tradotta di spagnuola in italiano*, n'a point de date ni de nom de lieu. Il y a d'ailleurs lieu de croire que ce n'est point à Pérouse, mais à Venise que l'édition a été faite, car au bas du titre gravé, on lit : *C. Dolcetta fece in Venetia.* Les exemples de musique qui se trouvent à la fin de l'édition originale ont été supprimés dans la traduction.

Le traducteur a donné une singulière preuve de son incurie dans le travail dont il s'était chargé. Le roi Jean IV avait traduit en espagnol, au commencement de son livre, la lettre de l'évêque Franco, qui forme treize pages d'impression. Le traducteur a aussi donné cette lettre; mais au lieu d'en chercher l'original dans une des éditions que Paul Manuce a données des *Lettere volgari*, éditions multipliées et dont les exemplaires ne sont pas rares, il a traduit de l'espagnol en italien ce qui avait été traduit de l'italien en espagnol, en sorte que le style de la lettre de Franco dans la traduction de la *Defensa de la musica moderna*, etc., ne ressemble nullement à celui de la lettre originale de cet évêque Il y a plus, le traducteur ne s'est pas même donné la peine

de chercher le titre réel de la collection où se trouve la lettre dont il s'agit, car il la cite sous le titre de *Lettere illustri*, tandis que celui qui lui appartient est *Lettere volgari*, etc.

Nous avons dit qu'il y a d'autres ouvrages de Jean IV sur la musique : le deuxième est une dissertation sur une messe de Palestrina qui a été publiée sous le voile de l'anonyme avec ce titre : *Respuestas a los dudas, que se pusieron à la missa* Panis quem ego dabo *de Penestrina impressa en el libro 5 de sus missas*, Lisbonne, 1654, in-4°. Une traduction italienne de ce livre a paru sous le titre de *Risposte alli dubii proposti sopra la missa* Panis quem ego dabo *del Palestrina, stampata nelle sue messe tradotta de spagnuolo in italiano.* Rome, Mauricio Belmonti, 1655, in-4°. Outre ces ouvrages imprimés, Machado cite (Biblioth. Lusit. t. p. 575), d'après l'histoire généalogique de la maison royale de Portugal d'Antoine Gaetan de Souza, deux traités de musique composés par le même prince, et qui sont restés en manuscrit. Le premier est intitulé : *Concordancia da musica, e passos della collegida dos mayores professores desta arte ;* le deuxième a pour titre : *Principios da musica, quem foraõ seus primeiros authores, e los progressos que teve.* Il est vraisemblable que ces derniers ouvrages ont péri avec la bibliothèque royale de Lisbonne, lors du désastre de cette ville.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Début de M. Dérivis fils.

Le nom du débutant dont je vais parler était une vieille connaissance des habitués du théâtre de l'Opéra. Dérivis? Ne vous semble-t-il pas que ce soit comme une partie intégrante de la salle de la rue Lepelletier? Ce nom seul remet debout devant vous, vivant, en chair et en os, tout le vieil Opéra français; comme un pot d'étain avec une bière mousseuse vous rappelle Téniers et l'école flamande. Pour moi, en voyant sur l'affiche le nom de M. Dérivis, il m'a semblé que j'allais voir *Œdipe*, ou *la Lampe merveilleuse*, dernier triomphe de cette étonnante basse-taille. Il s'est trouvé des gens auxquels cela fit plaisir. A voir ce nom, ils se croyaient vingt ans de moins : pour moi, jeune homme, qui n'ai pas des souvenirs de vingt ans, je n'ai pas éprouvé cette ineffable jouissance; mais je l'ai comprise, car j'ai aussi mes souvenirs, souvenirs d'enfant, c'est possible; j'y tiens. Ainsi, par exemple, j'aime les giroflées jaunes, parce qu'autrefois j'en faisais des guirlandes pour les fêtes de famille; je suis presque heureux quand je vois ma fleur bien-aimée, et je dis avec le poète :

> Vous qui ne savez pas combien l'enfance est belle,
> Enfant, n'enviez pas nôtre âge de douleurs,
> .....
> Où le rire est souvent plus triste que les pleurs.

Eh, bon Dieu! comme me voilà loin de M. Dérivis et de *Moïse!* Pardon, lecteur, m'y voici.

C'est dans *Moïse* que M. Dérivis fils a fait son premier début.

M. Dérivis est élève du Conservatoire; M. Dérivis a remporté le premier prix de chant au concours de cette année. Ce n'est pas un brevet de génie, mais c'est du moins une preuve d'études, et l'art du chant a singulièrement besoin d'être étudié. Le jeune lauréat possède une voix d'un timbre agréable; ses cordes basses sont un peu sourdes, mais ses notes élevées ont du charme; ce qui fait que sa voix ressemble plutôt à ce que nous appelons en France un *bariton*, qu'à la vraie *basse*, la basse de *Moïse*. Un autre défaut de cette voix, c'est de manquer de mordant : ainsi, lorsqu'elle est accompagnée par les instrumens de cuivre, ce qui se reproduit souvent dans *Moïse*, elle se trouve complètement couverte; j'ai à lui reprocher aussi quelquefois d'être à côté du ton.

M. Dérivis a d'ailleurs des qualités incontestables. Sa vocalisation est facile et bien articulée; une phrase gracieuse est dite par lui avec élégance, et, comme je l'ai déjà dit, ses notes élevées ne manquent pas de charme; mais lorsqu'il faut de la force, de l'énergie, ses moyens deviennent trop faibles pour la vaste salle de l'Opéra. Il y a, je crois, de l'avenir chez ce jeune homme; mais ce n'est pas là où il est, c'est dans un cadre plus petit : à l'Opéra-Comique, par exemple; et je le verrais avec peine s'attacher obstinément à une scène qui exige des moyens particuliers. Il perdrait tout à lutter contre sa nature, il briserait sa jeune voix en voulant la forcer, et serait perdu pour l'art. Il peut prendre ailleurs une belle position; un riant avenir d'artiste peut s'ouvrir devant lui, mais qu'il quitte, pour un temps du moins, un cadre trop vaste pour la portée actuelle de son talent, qu'il doit laisser à l'avenir le soin de développer.

Je sens le besoin de dire qu'Adolphe Nourrit a été délicieux dans cette représentation.

— Mardi prochain aura lieu la reprise de *Semiramide;* Mme Pasta y reprendra le rôle dans lequel elle a obtenu autrefois de grands succès, lorsqu'elle le joua après la rentrée si malheureuse de Mme Mainvielle-Fodor. Lablache chantera la partie d'*Assur*. Le rôle difficile d'*Arsace* a été confié à Mlle Michel. Ce rôle est bien fort

pour cette jeune personne, dont la voix de contralto n'a pas encore acquis de timbre dans les sons graves. Nous sommes informés qu'elle-même sent toutes les difficultés d'une pareille entreprise, et qu'en acceptant le rôle d'*Arsace*, elle n'a fait que céder à l'accomplissement de ses devoirs envers l'administration : ce motif lui sera sans doute compté par les dilettanti qui ont déjà donné bien des encouragemens à Mlle Michel, et qui, dans cette circonstance, lui donneront de nouvelles preuves de leur indulgence.

Les débuts de Mme Caradori dans le *Barbier de Séville* auront lieu sous peu de jours. Cette cantatrice distinguée, accompagnée de Rubini (*Almaviva*) et de Lablache (*Figaro*), ne peut manquer d'exciter une vive curiosité dans cet ouvrage.

— L'ouverture du théâtre de l'Opéra-Comique est définitivement fixée au 1er octobre prochain. Espérons que d'après les nouveaux arrangemens qui viennent d'être pris, les concessions qui ont été faites de part et d'autre, et la réduction des frais de près de moitié, ce spectacle aura maintenant une existence plus solide que dans les dernières années, et qu'il retrouvera dans le public la faveur dont il jouissait autrefois. On assure que l'ouverture du théâtre se fera par la première représentation de *la Marquise de Brinvilliers*, mais il est douteux que cette pièce soit prête pour l'époque fixée.

— Samedi prochain, l'Académie royale des Beaux-Arts tiendra sa séance annuelle : on y entendra la scène de M. Prévost, qui a obtenu cette année le premier grand prix de composition musicale.

Nouvelles étrangères.

Odessa. Le théâtre italien de cette ville vient d'être réorganisé d'une manière plus brillante que par le passé par le directeur M. Fiorini. Un bon choix de chanteurs, parmi lesquels on remarque la signora Paolina Monticelli, le contr'alto Marietta Cararo, le ténor François Gumirato, le basso cantante Paltrinieri et le bouffe Bortulucci; un orchestre composé en grande partie d'artistes italiens, au nombre desquels on cite le directeur de musique Joseph Ronzoni, le premier violoncelle Benoît Strinasacchi, le premier hautbois François Ghirardoni, les premiers violons Dugnazzi et Casati, et la première viole Charles Lavelli. Le premier trombone est un Français nommé Demin; c'est un homme de beaucoup de talent. L'ouverture du théâtre a eu lieu le 14 juin dernier par l'opéra de Vaccai *Giulietta e Romeo*. Le début de la signora Carraro dans cet ouvrage fut d'abord un peu froid; mais au troisième acte elle recueilli tous les suffrages.

A ce premier opéra a succédé *la Donna Cariteu* de Mercadante, qui avait déjà été représentée dans une autre saison, et *Il Matrimonio segreto*. Ces trois ouvrages ont alterné sur la scène jusqu'au début du *basso cantante* Paltrinieri, qui a dû se faire dans *Il Barbiere di Siviglia*.

Corfou. Depuis long-temps il y a un opéra italien dans la capitale de la mer Ionienne; aujourd'hui cet opéra n'est en activité que dans les saisons d'automne et du carnaval. La nouvelle troupe est assez nombreuse, mais composée de chanteurs obscurs qui ne promettent pas de grands plaisirs aux amateurs de musique. On y voit figurer les noms d'Annette Cardani, Adélaïde Maldotti, Maria Marconi, Félix Rossi, Gaetano Marconi, etc.

Naples. Une jeune cantatrice, née dans le Milanais, nommée Thérèse *Tavola*, obtient du succès au théâtre Nuovo, et a joué les premiers rôles de plusieurs ouvrages qui ont été représentés sur ce théâtre. *Il Ventaglio* de Raimondi est le seul dans lequel elle n'a pu se faire entendre, parce qu'il est écrit dans le dialecte napolitain et parce que le récitatif y est remplacé par un dialogue en prose écrit dans le même dialecte, et qui se parle avec beaucoup de volubilité.

Mme Ronzi-de-Begnis a paru dernièrement au théâtre Saint-Charles dans le rôle de Desdemona d'*Otello*. Les journaux italiens disent qu'elle y a eu du succès, mais les renseignemens particuliers qui nous sont parvenus indiquent qu'elle y a été faible.

Palerme. *La Zingara*, opéra de Donizetti, représenté en dernier lieu sur le théâtre de cette ville, n'a pas eu de succès, quoiqu'il ait été assez bien chanté par la Manzocchi et le tenor Poggi. Le *Crociato* lui a succédé, et n'a pas produit tout l'effet qu'on aurait pu en attendre, à cause d'une indisposition de la *prima donna*. L'*Élisa e Claudio* a été retiré de la scène après trois représentations, par ordre supérieur, et la reprise de l'opéra de Bellini, *I Montecchi e Capuleti* n'a point réussi à cause de la faiblesse de moyens d'*Élisa Orlandini*, qui succédait à Mme Maraffa-Fischer, dont le départ pour l'Allemagne a mis la direction de ce théâtre dans un grand embarras.

Publications étrangères.

Die Flibustier (le Flibustier, opéra en 3 actes, musique de J.-C. Lobe, musicien de la cour du grand-duc de Saxe-Weimar), partition pour le piano. A Leipsick, chez Breitkopf et Hertel.

Les journaux allemands ont parlé avec éloges de cette

composition de la nouvelle école, et nous avons résumé ce qu'ils en ont dit : aujourd'hui nous avons sous les yeux la partition, et nous pouvons juger, sinon de tout le mérite qu'il peut y avoir dans la facture, au moins de la nature des idées de M. Lobe et du degré d'originalité de sa partition. Nous croyons que les amateurs ne verront pas sans intérêt quelques lignes d'analyse sur cet ouvrage.

Au premier aspect, on reconnaît que M. Lobe est élève de l'école allemande créée par C.-M. de Weber, mais non dans un système d'imitation complète de la manière de ce compositeur, car bien des traits font reconnaître aussi du penchant à opérer entre cette école et l'italienne de nos jours une sorte de fusion. Ainsi, bien que de certaines modulations et des harmonies un peu vagues, bien qu'une phrase de chant tout entière montrent dans l'ouverture l'origine des impressions musicales de M. Lobe, on ne peut s'empêcher de reconnaître dans le début de l'allegro du même morceau les procédés de la manière rossinienne. Mais comme nous l'avons déjà dit, ce n'est pas de l'imitation pure qu'on trouve dans la composition du *Flibustier;* les idées sont évidemment de M. Lobe; le système seul appartient à son époque, et le système est un composé des manières allemande et italienne.

Le premier chœur de flibustiers dans l'introduction a de la force et de la couleur locale, et le rhythme en est fort dramatique. Ce chœur est en *si* mineur; autant qu'on peut en juger par une partition réduite pour le piano, l'instrumentation de ce morceau doit produire de l'effet. La scène suivante entre Marie et les flibustiers est beaucoup plus dans le système allemand que le reste. Cette scène est vivement dialoguée; il est difficile de juger son effet ailleurs qu'à la scène. Le mouvement en *neuf-huit* qui vient ensuite est d'un fort bel effet et a de l'originalité non-seulement dans la mélodie, mais dans le rhythme et dans l'harmonie.

Le duo n° 2 d'Alonzo et de Marie est expressif et dramatique; le chant a de la suavité, et l'accompagnement de l'intérêt. Le seul reproche qu'on peut faire à M. Lobe, mais ce reproche est commun à tous les compositeurs allemands, c'est qu'il écrit d'une manière défavorable aux voix. M. Meyerbeer seul a su se défendre de ce défaut.

Le duo n° 3, entre Alonzo et Morgan, a moins d'intérêt que le morceau précédent. M. Lobe montre dans toute cette première partie de son ouvrage un peu trop de penchant à se servir des divisions ternaires de la mesure.

La mélodie de l'air de Mario est gracieuse et peu commune, mais n'est pas exempte d'un peu de vague, et plusieurs phrases paraissent manquer de terminaison. Le finale est fort court; ce n'est pas un des meilleurs morceaux de l'ouvrage.

Le duo n° 7, entre Alonzo et Marie, renferme de jolies phrases et des effets d'une bonne harmonie, mais il manque de liaison dans les diverses parties et a quelque chose de vague et de décousu. L'air d'Alonzo, n° 8, lui est bien supérieur, soit sous le rapport de la mélodie, soit sous celui de la conduite des idées. La scène de Morgan avec les flibustiers renferme de fort belles choses, surtout dans le dernier mouvement qui est plein de verve et d'énergie. On regrette que la romance de Marie ne soit pas d'une mélodie plus gracieuse et surtout plus variée. Il en est de même du petit air de Zilia.

Le finale du deuxième acte est plus développé que celui du premier; on y trouve des passages remplis de force et d'effet. Ce morceau doit avoir beaucoup de chaleur à la scène.

Les divers morceaux du troisième acte offrent le mélange de qualités et de défauts qui se font remarquer dans les deux premiers; mais en général cette composition fait beaucoup d'honneur à M. Lobe, et le classe parmi les compositeurs distingués de l'époque actuelle en Allemagne.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

PIANO A VENDRE.

A vendre un très bon piano vertical (*piano-cabinet*) de Broadwood. Prix : 600 fr. (50).

DEMANDE DE PLACE EN PROVINCE.

Une dame qui enseigne le chant et le piano depuis plusieurs années à Paris, désirerait aller en province, dans une ville où l'on peut lui assurer une clientelle nombreuse, et dont les ressources musicales fussent telles qu'elle put y trouver ce qu'elle quitterait à Paris. (51)

PUBLICATIONS SOUS PRESSE

Pour paraître au premier janvier 1832.

Annuaire musical pour l'année 1832, par M. Fétis; 1 vol. in-18. Prix : 5 fr. (52)

Six chansons de Béranger, mises en musique, et dédiées aux membres de la société du Gymnase lyrique, par L. D. Joannis, 1er cahier. (53)

Au bureau de l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, 13.

Bulletin d'Annonces.

G. Onslow. 17me quintetto, pour deux violons, alto et deux violoncelles, ou deux altos et un violoncelle. — 15 fr.

Adam. Mélange pour piano, sur les motifs du *Philtre*. — 6 fr.

Karr. Fantaisie pour piano, sur un motif du *Philtre*. — 5 fr.

Chaulieu. Rondo pour piano, sur un motif du *Philtre*. — 6 fr.

A Paris, chez E. Troupenas, rue Saint-Marc, n. 23, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉᵉ ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 34.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 1ᵉʳ OCTOBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

REVUE MUSICALE

Depuis le commencement de 1830.

SUITE ET FIN.

INVENTION ET PERFECTIONNEMENT D'INSTRUMENS.

Un grand mouvement est imprimé à la facture des instrumens depuis vingt ans; les principes de leur construction ont reçu des améliorations notables depuis cette époque, et chaque année a été marquée par quelque découverte plus ou moins importante, ou par des perfectionnemens à des choses connues. Malgré l'interruption des travaux, causée par la révolution de 1830, celle-ci n'a pas été stérile.

Plusieurs instrumens, tels que le hautbois, les cors et trompettes, et les instrumens à archet, offrent des systèmes complets depuis les sons les plus aigus jusqu'aux plus graves. Ainsi le hautbois, le cor anglais, le basson et le contre-basson forment une famille d'instrumens, à anches isolées, dont les sons ont de l'analogie depuis les plus bas ou les plus élevés. Il en est de même des instrumens à archet, qui, depuis le violon jusqu'à la contrebasse, présentent une suite de sons analogues. La clarinette, jusqu'ici, n'a point offert le même avantage aux compositeurs. Müller avait inventé, il est vrai, une clarinette alto qui a été perfectionnée par M. Simiot de Lyon, mais on s'était arrêté à cette variété de l'instrument. Un habile facteur de Gœttingue, nommé Streitwolf, vient de compléter le système par une *clarinette-violoncelle* et par une *clarinette-contrebasse*, qui ont à peu près l'étendue des instrumens à cordes dont ils portent les noms, et qui se jouent avec facilité comme la clarinette ordinaire. Il y aura de beaux effets à tirer de ces clarinettes réunies à celles qu'on possédait déjà. Il paraît que M. Streitwolf n'est pas le seul qui se soit occupé des clarinettes basses; on assure qu'un amateur de Paris en a fait construire qui se jouent aussi avec facilité; mais aucun renseignement particulier ne nous est parvenu à cet égard.

Une découverte singulière qui, si elle était examinée légèrement, donnerait lieu de la considérer comme une contradiction des principes des surfaces élastiques et sonores, a conduit M. Dizi, harpiste renommé, à construire des harpes dont le volume de son est beaucoup plus intense que celui des harpes ordinaires. Frappé de l'inconvénient des tables minces qui se soulèvent et s'abaissent alternativement par l'action de doigts énergiques sur les cordes, M. Dizi voulut essayer d'augmenter leur résistance en les doublant d'un bois de qualité différente dont les fibres fussent transversales à celles de la table supérieure. Tout semblait devoir s'opposer au succès de cet essai; car, outre la difficulté de conserver la vibration libre à une table accolée à une autre, la colle interposée entre les deux tables semblait devoir interrompre cette vibration; néanmoins le résultat des recherches de M. Dizi fut un instrument supérieur, sous le rapport du volume de son, à ce qu'on possédait.

La même découverte, appliquée par M. Pleyel aux tables des pianos, lui a fait trouver les moyens de construire des instrumens excellens, surtout sous le rapport de la pureté et de l'égalité des timbres.

M. Pape, l'un des meilleurs facteurs de pianos de Paris, avait mis à l'exposition des produits de l'industrie, en 1827, de grands pianos où le mécanisme de l'instrument était placé au-dessus des cordes, en sorte que, n'y ayant pas de nécessité de séparer la table du sommier pour laisser un passage aux marteaux, le piano avait acquis un plus grand volume de son, et en même temps plus de solidité. Depuis lors M. Pape n'a cessé de travailler à perfectionner son procédé, et il est parvenu à fabriquer des pianos qui peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs instrumens, sous le rapport du son. La grande difficulté que le facteur ait à

vaincre dans les pianos dont le mécanisme est au-dessus des cordes, est la lourdeur du clavier, défaut qui paraissait irrémédiable, parce que l'on est obligé d'employer des ressorts qui font résistance pour ramener les marteaux en l'air : quelques artistes avaient même décidé que la difficulté était invincible ; néanmoins M. Pape vient de la vaincre de la manière la plus heureuse, en appliquant le système du mécanisme en dessus aux pianos carrés. Dans ces pianos, la disposition des cordes est telle, que le tirage est presque direct ; en sorte que l'instrument ne fatigue pas et a la plus grande solidité, bien que le fond soit à jour, que le dos de l'instrument soit fort léger, et qu'il n'y ait point de barrage en fer. Le son est presque égal à celui d'un grand piano, et, par des moyens de l'invention de M. Pape, le clavier est devenu facile et léger comme le serait celui d'un piano de Vienne. Un pareil résultat est de la plus haute importance, car il donne aux consommateurs les moyens de se procurer d'excellens instrumens d'un petit volume, légers, solides et agréables au toucher, pour un prix très inférieur à celui des grands pianos.

Continuant ses recherches sur les principes acoustiques de la construction des instrumens à clavier, M. Dietz, dont l'esprit d'invention s'est fait avantageusement connaître par son *polyplectron* et son *aerephone*, a fait nouvellement d'heureux essais dans la fabrication des pianos de diverses formes, et le succès le plus complet a couronné ses efforts, particulièrement en ce qui concerne les pianos verticaux, auxquels il est parvenu à donner un son moelleux, pénétrant et volumineux, malgré le peu d'élévation de l'instrument, élévation qui est si peu considérable, que le piano ne dérobe nullement la vue du chanteur qu'il accompagne. A ces avantages se joint pour ces pianos celui d'être d'un prix fort peu élevé.

M. Dietz a fait aussi une heureuse application de son joli instrument appelé *aerephone*, en l'adaptant à la partie inférieure des grands pianos, de manière à pouvoir être joué par la main droite, tandis que la gauche accompagne sur le piano, ou à pouvoir dialoguer avec celui-ci. On sait que l'aerephone est un instrument qui imite avec perfection le son du hautbois et du cor anglais, et qui, comme ces instrumens, est susceptible d'expression.

La perte que l'art musical a faite récemment, en la personne de M. Sébastien Erard, de l'homme qui fut doué du génie le plus universel dans la construction des instrumens, a ramené parmi nous M. Pierre Erard, son neveu, qui dirige depuis plusieurs années la grande manufacture de harpes et de pianos à Londres, et qui, en suivant les principes de son oncle, fabrique d'excellens instrumens dans ces deux genres. Dans ces derniers temps M. Erard a donné particulièrement ses soins à la fabrication des grands pianos, d'après les dernières et importantes découvertes de Sébastien Erard, et les résultats de ses travaux ont été de fabriquer des instrumens qui l'emportent de beaucoup sur tous les pianos anglais, et même sur ceux de Broodwood, dont la réputation était si grande auparavant. L'un de ces pianos, construit pour la duchesse de Berri, a été transporté en France, acquis par M. Troupenas, et a excité l'admiration des artistes qui l'ont joué ou entendu. M. Erard vient de se fixer à Paris pour établir dans sa fabrique de cette ville des instrumens du même genre. Tout nous répond de son succès.

Les perfectionnemens apportés dans la fabrication des pianos de tout genre, par plusieurs de nos artistes, n'est pas d'une médiocre importance, car ils ont affranchi la France du joug de l'étranger dans cette branche importante de l'art musical. Il n'y a pas longtemps encore que les grands pianos et les pianos verticaux anglais étaient considérés comme les meilleurs du monde, et que les amateurs distingués faisaient venir à grands frais de ces instrumens de Londres. Aujourd'hui, l'on est forcé de reconnaître la supériorité de la facture française, sous plusieurs rapports, et l'on trouve à Paris le double avantage de se procurer d'excellens instrumens et de les obtenir pour un prix très inférieur à celui que coûteraient ceux qu'on tirerait de l'Angleterre. Cette conquête n'en est pas une seulement sous le rapport industriel et commercial ; elle est de la plus haute importance sous celui de l'art.

Dans cette revue que nous venons de terminer, nous avons tâché de ne rien négliger de ce qui intéresse les progrès de la musique, sous quelque aspect qu'on veuille la considérer.

NOTICE

DE QUELQUES POÈMES SUR LA MUSIQUE.

La musique a été l'objet de beaucoup d'éloges et de critiques ; mais les éloges l'emportent et pour le nombre et pour la qualité des écrivains, et le catalogue raisonné de tout ce qui a paru sur cette matière, soit en prose, soit en vers, formerait presque un volume : je ne veux parler ici que des poèmes, qui ne sont pas tous purement des éloges, et dont quelques-uns sont didactiques.

Le plus ancien poète auquel on doit des morceaux en

vers sur la musique en général et particulièrement sur celle de son temps, est l'Anglais Chaucer, qui, sans avoir écrit de poème spécial sur cet art, a décrit les concerts et les instrumens de l'époque où il vécut dans de longues tirades de ses divers ouvrages, et particulièrement dans sa *Cour d'Amour*, dans son poème de *Troilus et Créseide*, dans son conte du Meunier (*Miller's Tale*), dans sa *Maison de la renommée*, et dans son *Pardonner's Tale*. On sait que Chaucer, l'un des premiers fondateurs de la poésie anglaise, naquit à Londres en 1328, et passa plusieurs années en France et dans les Pays-Bas, où il recueillit les poésies des ménestrels, des trouvères, et particulièrement des poètes provençaux qu'il affectionnait. Il est vraisemblable qu'il fit passer quelques-unes de leurs descriptions de la musique dans sa langue. Il mourut en 1400. Burney (*A General history of Music*, t. II, pag. 373-380), et Hawkins (*History of the Science and practice of Music*, t. II, 81-105) ont rapporté quelques fragmens relatifs à la musique tirés des poèmes de Chaucer, avec des notes pour l'explication des vieux termes anglais de cet art.

Mais ce n'est pas des simples fragmens en vers que je veux parler; s'il fallait citer tout ce qui a été fait en ce genre, il faudrait remonter dans l'antiquité la plus reculée, parler d'un grand nombre de poètes grecs dont les œuvres sont parvenues jusqu'à nous ou dont les vers épars se retrouvent dans Athénée, dans l'Anthologie et en beaucoup d'autres endroits. Le moyen-âge fournirait aussi sa moisson. Les poésies macaroniques de Théophile Folengo, connu sous le nom de *Merlin Cocaïe*, et la foule obscure des poètes latins modernes présenteraient des multitudes d'épigrammes et d'odes, dont Jean de Holtheuzer a réuni quelques-unes à la fin de son *Encomium Musicæ*. Je mentionnerais surtout l'ode célèbre de Dryden sur le pouvoir de l'harmonie; mais je veux me borner ici à parler des ouvrages de ce genre qui ont quelque étendue.

Je viens de citer Jean de Holtheuser. Je ne connais son poème que par la citation qu'en a faite Forkel, qui paraît l'avoir vu, par la description qu'il en donne. Ce poème, qui est un éloge de la musique prononcé dans l'université de Wittenberg, est intitulé : *Encomium Musicæ, artis antiquissimæ et divinæ carmine elegiacco scriptum et recitatum in celeberrima Academia Wittebergensi in prælectione musicæ Henrici Fabri. Anno* 1551, 26 *april.* Erfurt, 1551, quatre feuilles in-4°. Je ne connais également que le titre du *Carmen de Musica* de Sébastien Pichsellius (Spire, 1588, in-8°). Après ces poèmes vint celui que Jean-Christophe Lorber, poète couronné de l'empereur et avocat ordinaire du duc de Saxe-Weimar, publia sous le titre de *Lob der edlen Musik* (Louange de la musique sacrée), Weimar, imprimé par Jean-André Muller, 1696, petit in-8°. L'ouvrage est précédé d'une épître dédicatoire au duc de Weimar, de vers latins et allemands à la louange de Lorber, par Erhard Weighel, Salomon Franck et Elie Binder, ainsi que d'un acrostiche en vers allemands sur les noms de *Jean-Christophe Lorber*. Le poème forme soixante-six pages, et contient dix-huit cent trente-deux vers. Il est suivi de notes qui s'étendent depuis la page soixante-neuf jusqu'à la page cent douze du volume. S'il est permis à un étranger de juger de la poésie allemande, je dirai qu'il m'a semblé que celle de Lorber est bien lourde et ne brille pas par l'harmonie. A la page cinquante-trois, on trouve vingt-huit vers qui ne sont composés que par la combinaison de noms propres de compositeurs, sans aucun mélange d'autres mots.

Un poème, ou plutôt une épître de trois cent seize vers sur la musique a été inséré dans la collection des *Deliciæ poetarum Germanorum*, sans nom d'auteur. Cet ouvrage paraît être ancien. On n'y trouve rien qui annonce quelque talent poétique dans son auteur, et je doute que ce morceau ait jamais fait les délices de personne.

En 1704, le P. Lefèvre (François-Antoine), jésuite, publia un poème latin en quatre chants, sous le titre de *Musica Carmen*, in-12, de vingt-trois pages. Le Journal des Savans de la même année en a fait une analyse (pag. 1065-69), et le Journal de Trévoux (décembre 1704, pag. 2048) lui a donné des éloges qu'il mérite sous le rapport de l'élégance de la versification latine. Ce poème a été réimprimé dans le recueil de l'abbé d'Olivet, intitulé : *Poemata Didascalica*, Paris, 1749, et dans la Collection qui a pour titre : *Scelta di poemi latini della comp. di Giesu*, Venise, 1749. On y trouve à la fin une comparaison du caractère des deux musiques italienne et française du temps où l'auteur écrivait, assez bien sentie et bien exprimée. Une traduction française du poème du P. Lefèvre, par Grainville, se trouve à la suite de la traduction du poème d'Yriarte sur le même sujet, par ce littérateur.

M. de Serré ou de Seré de Rieux, conseiller au parlement de Paris, donna, en 1714, un poème français sur la musique en forme d'épître, divisée en quatre chants. Ce poème parut d'abord à La Haye, sans nom d'auteur, et fut réimprimé dans la même année à Lyon, in-4° de trente-deux pages (Voy. les Mém. de Trévoux, avril 1734, p. 632, et 1716, p. 606). Il fut bien reçu du public, et les journaux en parlèrent avec éloge. L'au-

teur y parle avec assez de goût, pour son temps, de la musique en général, de la musique italienne et de la musique française en particulier, et passe en revue les principaux musiciens de l'époque où il écrivait. En 1734, M. de Seré retoucha son poème qui fut réimprimé à Paris avec les changemens. Il commence par ces vers :

Je chante l'art des sons et le divin génie
Qui daigna sur la terre apporter l'harmonie,
Et qui, par un concours de flexibles ressorts,
Du concert dramatique étala les trésors.

Plusieurs parties de ce poème ne sont qu'une traduction de celui du P. Lefèvre, mais une traduction paraphrasée et fort élégante.

Le poème sur la musique de M. de Seré de Rieux fut publié avec celui de la Chasse au cerf, sous ce titre : *Les Dons des enfans de Latone*, Paris, 1734, in-8°.

Un autre poème intitulé : l'*Origine des spectacles en musique*, a paru à La Haye en 1737, in-12. L'auteur de ce poème est resté inconnu, et Barbier ne l'a point indiqué dans son Dictionnaire des Anonymes. L'ouvrage débute par ces vers :

Vous verrai-je toujours d'un esprit prévenu
Blâmer un goût, Damis, à vous même inconnu ?
Transporté de colère au seul nom de cantates,
De nouveaux opéras, de motets, de sonates,
Vous devenez l'effroi des modernes auteurs,
Et rien ne peut contre eux modérer vos fureurs.

Après les poèmes dont il vient d'être parlé, M. Mazza (Angelo), professeur de langue grecque à Parme, fit paraître trois odes en un recueil intitulé : *Gli effetti della musica; Solennizandosi il giorno di santa Cecilia d'ai signori Filarmanici*. Parme, 1776, in-8°. La troisième de ces trois odes est une traduction de celle de Dryden que Handel a mise en musique sous le titre de *The Alexander's Fest*. Une autre traduction en vers italiens de la même ode a été publiée depuis par M. D. G. Indelicato, professeur de langue et de littérature italienne, sous le titre de : *La festa di Alessandra ovvero il poter della musica, Ode di Dryden, ed Altri saggi di poesia inglese, recati in versi italiani, coi testi a frante*. Paris, J. Didot, 1827, in-18. *Le Pouvoir de l'harmonie, poème lyrique* de Dorat, n'est aussi qu'une traduction en vers de l'ode de Dryden.

De tous les poèmes qui ont été écrits sur la musique, le plus célèbre est celui du poète espagnol Yriarte. Ce poème, divisé en cinq chants, fut publié à Madrid sous le titre de *La Musica, poema*, et fut imprimé avec luxe en 1779, in-8°, fig. Cette première édition, tirée à peu d'exemplaires, est fort rare et très estimée. La deuxième, qui est aussi assez belle, a été imprimée en 1784 à l'imprimerie royale, gr. in-8°. La troisième a paru dans la même ville en 1789, petit in-4°, et la quatrième a été faite à Burgos en 1809, in-12. Cet ouvrage, où brille une versification facile et riche d'images, est l'ouvrage d'un homme qui connaissait bien l'art dont il parlait. Le premier chant traite des élémens de la musique en général; le deuxième est relatif à l'expression musicale, le troisième est intitulé : *De l'usage et de la dignité de la musique;* le quatrième traite de la musique de théâtre, et le cinquième, de l'usage de la musique dans la société et dans la retraite. Les notes qui accompagnent le poème, bien qu'elles ne soient pas exemptes d'erreur, ont de l'intérêt sur ce qui concerne quelques musiciens espagnols. Les papiers autographes relatifs au poème d'Yriarte, ses notes et ses brouillons existaient naguère dans la bibliothèque de M. Gohier, ancien membre du directoire, et ont été vendus après sa mort avec sa bibliothèque, au mois de mars 1831 (Voyez son Catalogue n° 2454). En 1789, l'abbé Antoine Garzia a publié à Venise (nella stamperia di Antonio Curti, gr. in-8°) une très bonne traduction du poème d'Yriarte sous le titre de *La Musica poema di D. Tommaso Iriarte tradotto dal Castigliano*. Il y a joint une préface intéressante. Grainville a donné une traduction française du même ouvrage intitulée : *La Musique, poème traduit de l'Espagnol, de D. Thomas de Yriarte, par J. B. C. Grainville, et accompagné de Notes par le citoyen Langlé*, etc. Paris, J.-J. Fuchs, an VIII (1800), in-12. Au lieu de ces notes, qui sont peu intéressantes, on regrette de ne pas trouver dans cette traduction celles de Yriarte. M. Belfour, amateur de musique anglais, a fait paraître en 1811 une traduction anglaise du poème espagnol, Londres, gr. in-8°, édition de luxe fort soignée et accompagnée d'une bonne préface.

Marmontel est auteur d'un poème en douze chants sur la musique, intitulé : *Polymnie;* mais on ne peut guère considérer cet ouvrage comme un poème didactique : il appartient plutôt au genre satirique parce qu'il est surtout dirigé contre la musique de Gluck et ses admirateurs. Il y prend avec chaleur la défense de Piccini contre ceux-ci. Ce poème, où l'on trouve plus de force que dans les autres ouvrages en vers de Marmontel, était connu depuis long-temps, mais seulement par des fragmens, lorsqu'il fut publié à Paris en entier après la mort de l'auteur, en 1819, in-8°, sur une copie que l'éditeur s'était procurée; mais presque toute l'édition fut aussitôt supprimée, à la demande de M. Marmontel fils.

En 1811, parut un poème didactique sans nom d'auteur, intitulé : *La Musique, poème en quatre chants*. Paris,

1811, Le Normant, gr. in-8° de cent trois pages, avec une préface. Barbier nous apprend dans son Dictionnaire des Anonymes (n° 12,245) que ce poème est de M. Bordenave, et l'éditeur nous apprend que l'ouvrage fut écrit en 1798. On le croirait composé vingt ans plus tôt, car l'auteur s'arrête à Gluck comme compositeur, à Rameau et à J.-J. Rousseau comme théoriciens et critiques. Toute sa doctrine à cet égard est renfermée dans ces deux vers qu'il adresse au jeune musicien:

Lis, médite long-temps les écrits de Rameau,
Choisis Gluck pour modèle, et pour juge Rousseau.

Il y a beaucoup d'erreurs de faits et de préjugés dans ce poème dans lequel M. Bordenave considère l'art depuis l'antiquité jusqu'à l'époque où il écrivait.

Un autre poème sur la musique, par M. Alexis Lucot, a été publié dix ans après celui de Bordenave, sous le titre de *Art Lyrique, poème, avec des notes et des variantes*, Paris, 1821, in-12 de cent vingt-cinq pages. Comme presque tous les poèmes sur ce sujet, celui-ci est divisé en quatre chants. M. Lucot s'y montre peu instruit de l'art dont il parle. Dans le premier il traite de la jouissance de la musique dans l'antiquité païenne et sacrée; dans le deuxième de la musique religieuse, et, dans les deux autres, de la musique de théâtre.

En 1794, un petit poème sur la musique a été publié à Modène sans nom d'auteur, sous le titre de *La musica, poemetto*, in-8°. Je ne connais cet ouvrage que par la citation de Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. della musica*), et ne puis en donner de notice.

Un ouvrage d'un genre tout différent de ceux dont j'ai parlé jusqu'ici, est celui que M. Dibdin, professeur de musique à Londres, a donné sous ce titre: *The Harmonic preceptor, a didactic poem in three parts.* Londres, 1804, in-4° (imprimé à Edimbourg), avec des planches de musique. Ce n'est point, à proprement parler, un poème didactique, mais un véritable Traité de la musique en vers techniques. Les difficultés d'un ouvrage de ce genre sont telles, qu'on ne peut guère espérer d'y trouver l'imagination d'un poète. J'ai lu quelque part qu'un poème du même genre a été publié en hollandais, il y a environ vingt ans, mais je n'en connais pas le titre.

FÉTIS.

NÉCROLOGIE.

Le 23 septembre dernier, M. Nourrit, ancien artiste de l'Opéra de Paris, est décédé à l'âge de cinquante-un ans, à la suite d'un dépérissement progressif qui avait duré cinq mois. Les obsèques de cet homme estimable ont eu lieu le lendemain 24; des gens de lettres, des compositeurs et beaucoup d'artistes de tout genre y ont assisté.

Né à Montpellier, le 4 août 1780, M. Nourrit (Louis) fit ses premières études musicales comme enfant de chœur dans l'église collégiale de sa ville natale, et vint à Paris, en 1796, pour les terminer[1]. Admis comme élève au Conservatoire, le 30 floréal an X (1802), il reçut d'abord des leçons de M. Guichard; dans l'année suivante (4 messidor an XI) il passa sous la direction de Garat, qui, charmé de la beauté de sa voix de ténor, lui donna des soins assidus, et en fit un de ses élèves les plus distingués. Le 3 mars 1805, Nourrit débuta à l'Opéra par le rôle de Renaud, et le succès qu'il y obtint lui fit obtenir aussitôt un engagement comme *remplacement* de Lainez. Sa voix était pure, ses intonations justes, et sa diction musicale, bien que peu chaleureuse, était digne de l'école dont il sortait. C'était une nouveauté fort remarquable à l'Opéra que cette manière large et correcte de chanter qui ne ressemblait point aux cris dramatiques de Lainez et de ses imitateurs. Les anciens amateurs s'alarmaient déjà pour leur vieille idole, mais les connaisseurs voyaient dans le succès de Nourrit le commencement d'une régénération qui ne s'est cependant achevée que plus de vingt ans après. Plusieurs autres rôles chantés par Nourrit, entre autres celui d'*Orphée*, achevèrent de montrer sa supériorité, comme chanteur, sur les autres acteurs de l'Opéra. Malheureusement son jeu ne répondait pas aux qualités de son chant; il était froid dans les situations les plus vives, et la crainte de tomber dans l'exagération de Lainez le jetait dans l'excès contraire. Malgré ses défauts énormes comme chanteur, Lainez avait une chaleur entraînante et une rare intelligence de la scène, qualités qui ne sont jamais devenues le partage de Nourrit, quoiqu'il ait acquis par la suite plus d'aisance et d'aplomb qu'il n'en avait à ses débuts.

En 1812, après la retraite de Lainez, il devint chef de l'emploi des ténors, emploi qu'il partagea ensuite avec Lavigne, et qu'il reprit seul vers la fin de 1817. Les principaux rôles dans lesquels il se distingua pendant sa carrière dramatique sont ceux de *Renaud*, d'*Orphée*, du chef du harem dans *la Caravane*, de Colin dans *le*

(1) On lit dans la *Biographie universelle et portative des Contemporains* que ce fut en 1776 que M. Nourrit vint à Paris, c'est-à-dire quatre ans avant qu'il fût né. C'est sans doute une faute d'impression et il faut lire 1796. Cette rectification est d'autant plus nécessaire que la date de la naissance de M. Nourrit ne se trouve pas dans l'article, et que la faute pourrait faire croire qu'il était âgé de vingt ans de plus qu'il n'avait réellement.

Devin du village, de Demaly dans *les Bayadères*, et d'Aladin dans *la Lampe merveilleuse*. Jusque dans les derniers temps il conserva le joli timbre de son organe. Cependant, ayant senti de l'affaiblissement dans ses moyens, il se retira en 1826, et obtint la pension qu'il avait gagnée par vingt-un ans de services. Depuis lors M. Nourrit vivait une partie de l'année dans une campagne à quelques lieues de Paris.

Il laisse deux fils qui suivent la même carrière que lui : l'aîné (Adolphe), héritier de sa jolie voix, et doué de beaucoup plus de chaleur et d'expression dramatiques, jouit de toute la faveur du public ; le plus jeune (Augustin) a débuté à l'Opéra-Comique en 1828, après avoir joué dans les départemens, et, depuis lors, est passé en Hollande, où il a été pendant quelque temps directeur du théâtre d'Amsterdam.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Rentrée de Mme Taglioni.

Mlle Taglioni a reparu hier sur la scène de l'Opéra : c'était une affluence comme pour une tête couronnée ; mais aussi c'est une puissance que la première danseuse du premier théâtre de l'Europe ; car ce serait folie de vouloir contester ce double titre. C'est quelque chose que de régner en maître sur un public qu'on façonne à son gré, auquel on commande, et qui obéit ; auquel on dit viens, et qui vient ; qui se presse, se foule, s'étouffe, se tue pour venir. Quel est le roi, je vous prie, qui commande ainsi l'enthousiasme, le délire ? Les rois paient les acclamations : on achète le droit d'applaudir une actrice.

Rien n'y manquait ; plumes, diamans, perles, gaze légère ; femmes aux cheveux parfumés, aux blanches mains, aux bouquets enivrans ; applaudissemens bruyans des hommes ; applaudissemens de roi : ceux-ci sont plus tranquilles. Don Pédro assistait à cette représentation.

Mlle Taglioni a été ravissante de grace et de légèreté : aussi c'était étourdissant les bravos et les battemens de mains.

M. Dérivis fils a continué ses débuts dans le *Comte Ory*. Ce jeune homme a pris plus d'assurance qu'à son premier début, et ses qualités de chanteur sont placées dans un jour plus favorable. Son succès n'a pas été incertain.

Les répétitions de *Robert le Diable* se font activement. Le public est impatient d'entendre cette composition dont on a dit tant de bien. La pièce est montée avec luxe ; M. Véron, homme d'esprit et de goût, y mettra sans doute tous ses soins.

THÉATRE ITALIEN.

Otello, opéra en deux actes, musique de Rossini.
Mme Pasta. — Rubini.

Lorsque les émeutes courent la ville, les paisibles amateurs de spectacles et de musique se renferment chez eux, et les entrepreneurs des plaisirs du public sont ruinés. Rien ne résiste à ces tristes symptômes des discordes civiles : les réunions d'artistes les plus satisfaisantes perdent leur attrait ; la peur et le malaise triomphent de l'attraction des talens les plus remarquables. Rien assurément de plus séduisant que *Tancrède* chanté par Mme Pasta, Rubini et Mme Tadolini ; autrefois il y aurait eu assez de charme dans un opéra monté de cette façon pour remplir la salle Favart pendant tout un hiver ; mais à peine le succès de celui-ci était-il constaté par une première représentation où l'enthousiasme le plus vif éclata de toutes parts, que sont venus des spectacles d'un autre genre sur la place publique, et que le séjour des délices pour les amateurs de musique est devenu désert. Alors il a fallu que l'administration du Théâtre Italien cherchât autre chose, et elle nous a donné l'*Otello*, autrefois un des triomphes de Mme Pasta, et non moins favorable aujourd'hui au développement de son beau talent.

Deux manières différentes de concevoir le rôle de Desdemona ont été remarquées autrefois dans Mme Pasta. La première précéda ses voyages en Angleterre. Alors cette grande actrice donnait à ce rôle un caractère de mélancolie douce et pénétrante ; plus tard, elle y mit plus de véhémence et d'énergie. Également bien dans ces deux manières, elle y jetait des beautés d'un ordre supérieur. C'est la deuxième que Mme Malibran a imité depuis en l'exagérant parfois, quoiqu'elle y ait aussi mérité de justes applaudissemens sous le rapport de l'action dramatique. Aujourd'hui, Mme Pasta a encore modifié son talent dans ce beau rôle de Desdemona. Choisissant avec un goût exquis ce qu'il y avait de meilleur dans ses diverses manières de jouer ce rôle, elle y joint aujourd'hui une simplicité, une vérité qui sont le comble de l'art. Ce qui me paraît surtout en elle digne d'une profonde admiration, c'est l'harmonie qui règne entre ses gestes, ses regards, l'accent de sa voix, sa démarche et son chant. Tout concourt à un ensemble homogène, rien n'y a l'apparence de la machine théâtrale, de la mécanique à effet : c'est comme cela que Desdemona doit parler et agir ; ce sont ces sentimens qui doi-

vent l'agiter; c'est ainsi qu'elle doit pleurer et se plaindre. Enfin c'est la nature, c'est-à-dire la perfection.

Heureusement bien disposée, surtout à la deuxième représentation, Mme Pasta a chanté avec un goût exquis sa cavatine, les deux finales des premiers actes et tout le troisième. Lors même que sa voix est rebelle et n'obéit point à sa volonté, la pensée de son chant, l'inspiration qui lui dicte les ornemens dont elle l'accompagne ont quelque chose de si élevé, que l'auditoire éprouve encore un vif plaisir.

Rubini est plein de verve dans le rôle d'*Otello*. La puissance de ses moyens y trouve un vaste champ à des effets que lui seul est en état de produire. Sa fertile imagination lui fournit des traits hardis qu'il exécute avec la sûreté d'un grand chanteur qui a vaincu toutes les difficultés. Peut-être abuse-t-il un peu de sa facilité par la profusion de ses fioritures; mais il les exécute si bien qu'on lui pardonne facilement l'abus qu'il en fait quelquefois. L'effet qu'il produit dans sa cavatine, dans le finale du premier acte et dans les belles scènes du deuxième, est prodigieux; il y fait comprendre que ce n'est point à tort que l'Italie le considère comme le premier de ses chanteurs. Bientôt nous l'entendrons dans le *Pirate;* c'est là, dit-on, que son habileté et la beauté de ses moyens se déploient dans toute leur magnificence.

Bordogni, qu'on disait engagé à Turin, est rentré au Théâtre Italien pour y jouer le rôle du rival d'Otello. Ce rôle ingrat exige des moyens, parce qu'il faut lutter avec un chanteur tel que Rubini dans le deuxième acte; on conçoit que, sous ce rapport, Bordogni laisse beaucoup à désirer; pourtant il s'est évertué et a chanté avec plus de chaleur qu'on n'avait lieu de l'espérer.

J'ai déjà parlé de M. Forgas, jeune homme sorti du Conservatoire, qui s'est produit dans un rôle secondaire d'*Anna Bollena*. Dans *Otello* il est chargé de celui de *Jago*, beaucoup plus important et plus difficile. Sans y être tout-à-fait à l'abri du reproche sous le rapport de la scène, il a fait preuve d'intelligence, de hardiesse, et s'est fait applaudir, même comme chanteur, dans le duo du premier acte. Avec de la persévérance, de l'étude, et un voyage d'Italie, ce jeune homme se posera quelque jour d'une manière avantageuse au théâtre.

Otello, sous le rapport de l'ensemble, est bien exécuté par les chœurs et par l'orchestre.

— Le début de Mme Caradori aura lieu ce soir, dans le rôle de *Rosine* du *Barbier de Séville*. Cette cantatrice distinguée a obtenu de brillans succès à Londres et en Italie.

On dit que *Don Juan* sera l'opéra dans lequel Mme Schroeder-Devrient débutera au Théâtre Italien. Lablache jouera le rôle de *Don Juan*, Rubini celui de *Don Ottavio*, et Santini celui de *Leporello*.

— L'ouverture du théâtre de l'Opéra-Comique aura lieu décidément le 5 octobre par *Le Livre de l'Hermite*, opéra de MM. Planard et Carafa, puis on reprendra *Zampa*, dont le public a été trop tôt privé, et enfin peu de jours après l'ouverture, aura lieu la première représentation de *la Marquise de Brinvilliers*, opéra en trois actes.

Nouvelles étrangères.

La *Zaira* de Mercadante a été jouée au théâtre Saint-Charles, à Naples, avec succès. Les principaux chanteurs dans l'ouvrage étaient Mme Ronzi-de-Begnis, Bonfigli et Tamburini. Les acteurs et le compositeur ont été rappelés plusieurs fois sur la scène. On s'accorde à donner des éloges à l'habileté que Mercadante a déployée dans son opéra plutôt qu'à la nouveauté des idées et à l'imagination. Nous donnerons dans un de nos numéros prochains quelques détails sur cette partition.

La Vedova scaltra, représentée dans la même ville sur le théâtre *Nuovo*, n'a pas été bien accueillie. La musique nouvelle composée sur cet ouvrage par le maestro Fornasini est faible. Elle a été sifflée à la première représentation, supportée à la deuxième, et applaudie aux deux suivantes. L'instrumentation a paru de meilleur goût que la partie vocale. Les chanteurs étaient Tacenna, Rossi Galliani, Casacciello et la signora Tavola.

Après quatre représentations, cet opéra a été retiré et remplacé par *l'Olivo e Pasquale*, qu'on revoit toujours avec plaisir.

On prépare un nouvel opéra du maestro Gagliardi, intitulé *le due Gemelle*. Cet opéra est tiré de l'ouvrage de M. Planard, *les deux Sœurs jumelles*, qui fut mis en musique en 1823 par M. Fétis, et représenté avec succès au théâtre de l'Opéra-Comique.

Par décret du roi de Naples, l'entreprise des théâtres royaux, dirigée par Barbaja, doit cesser à Pâques, en 1833.

Publications étrangères.

On s'occupe beaucoup de l'art du chant en Allemagne dans ce moment, et surtout du chant appliqué à des réunions de voix d'hommes ou de femmes. Un grand nombre d'ouvrages a été publié sur ce sujet depuis plusieurs années. Nous offrons ici à nos lecteurs les titres des dernières publications de ce genre :

Breidenstein, H. K. Praktische Singschule, enthaltend methodisch geordnete Uebungen für Stimmbildung, Takt und Notentreffen, nebst einer Auswahl mehrstimmiger Gesænge für weibliche Stimmen. (Méthode pratique de chant, contenant des exercices gradués de vocalisation, de mesure et d'intonation: suivi d'une choix de chants à plusieurs parties, pour voix de femme.) — Deux livraisons. A Bonn, chez Mancus.

Georgi, Fr. Gesangschule, Zunæchst für Militær-und andere Mænnergesangvereine bearbeitet. (Méthode de chant, principalement pour des chœurs militaires ou d'autres chœurs d'hommes) in-4° de 7 feuilles. A Leipzig, chez Breitkopf et H.

Loehle, Fr. X. Allgemeine Einleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang. Nach Pestalozzischen Grundsæzen verfasst. Ier Theil. (Instruction générale pour une école élémentaire de musique, appliquée principalement à l'étude du chant, d'après les principes de Pestalozzi.) Ire partie, in-8° de 21 feuilles avec une planche. Munich et Landshut, chez Krüll.

Schade, K. Kurze und gründliche Elementargesang-Bildungslehre, für Schulen bearbeitet, und in des Ziffern- und Notenbezeichrung dargessellt. (Principes abrégés des élémens du chant, destinés aux écoles et exprimés en chiffres et notes.) In-4° de 9 feuilles. A Halberstadt, chez Brüggmann.

Schultze, O. K. F. M. Theoretisch-praktische Gesang-Schule. Mit 30 den Gesangregeln entsprechenden Canons. (Méthode théorique et pratique de chant, avec 30 canons correspondant aux préceptes du chant.) A Berlin, chez Bechtold et Hartje.

Bulletin d'Annonces.

ÉCOLE DE MUSIQUE, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 30 (ancien hôtel de Richelieu), à Paris, dirigée par MM. Massimino et Fr. Stœpel, semestre d'octobre 1831 au mois d'avril 1832.

L'enseignement de l'école comprend l'étude du piano, de la harpe et du chant, ainsi que la partie scientifique de la musique.

ORDRE DES COURS.

CHANT (Professeur, M. Massimino.)

Pour les dames. — I. Classe de notation musicale et de solfége, les lundis, mercredis et vendredis, de onze heures à midi et demi. Prix: 20 fr. — II. Classe de vocalisation et de chant. Pour cette classe, le professeur conviendra avec les élèves du prix et de l'heure.

Pour les hommes. — III. Classe de notation musicale et de solfége, les lundis, mercredis et vendredis, de huit à neuf heures du soir. Prix: 20 fr. — IV. Classe de vocalisation et de chant. On conviendra pour le prix et l'heure de cette classe.

PIANO ET HARMONIE SIMULTANÉMENT (Prof., M. Franç. Stœpel.)

Pour les dames. — Deux cours élémentaires, les dimanches, mardis et jeudis, de deux et demie à quatre heures, et les mardis, jeudis et samedis, de quatre à cinq heures et demie.

Deux cours pour des élèves de moyenne force, les mardis, jeudis et samedis, de onze heures à midi et demi, et de midi et demi à deux heures.

Deux cours de perfectionnement, les lundis, mercredis et vendredis, de midi et demi à deux heures, et les mêmes jours de deux à trois heures et demie.

Le prix de ces cours est de 150 fr. pour le semestre, de 90 fr. pour le trimestre, et de 40 fr. par mois, payable d'avance.

Pour les cours des jeunes gens on prendra des arrangemens particuliers avec M. Stœpel.

Il y aura en outre les lundis et vendredis, de quatre à cinq heures et demie, sous la direction de M. Stœpel, une réunion des dames pour l'exécution concertante sur six et huit pianos des meilleures compositions nouvelles. Ces réunions ne conviendraient qu'à des pianistes déjà avancées.

Le prix est de 80 fr. pour la saison, et de 20 fr. par mois, payable d'avance.

M. Stœpel enseignera l'harmonie d'après son nouveau système d'harmonie les dimanches et mercredis, de quatre à cinq heures. Ce cours commencera dimanche, 6 novembre prochain, et se terminera à la fin du mois de mars 1832. Le prix est de 50 fr.

Pour les classes de harpe ainsi que pour l'inscription aux différens cours, s'adresser à M. Stœpel, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 30.

FESSY. Rondo sur un motif du *Philtre*. — 6 fr.

LABARRE. *Ricordanza di Paganini*, fantaisie pour la harpe, sur les motifs de Paganini. — 6 fr.

— Duo pour harpe et piano, sur les motifs des *Deux Familles*. — 7 fr. 50 c.

CARCASSI. Six fantaisies pour la guitare, sur les motifs des opéras nouveaux: *la Muette de Portici*, *le Comte Ory*, *la Fiancée*, *Guillaume Tell*, *Fra Diavolo*, *le Dieu et la Bayadère*. Chaque, — 4 fr. 50 c.

A Paris, chez E. TROUPENAS, rue Saint-Marc, n. 25, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉᵉ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 35.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 8 OCTOBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DE LA NÉCESSITÉ

DE CONSIDÉRER LA MUSIQUE DANS SON HISTOIRE,

Soit pour en étudier les principes, soit pour ajouter à ses progrès.

Quel que soit l'art ou la science dont on s'occupe, on remarque un enchaînement de faits, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours, et cet enchaînement est tel que chaque âge ne fait qu'ajouter à ce qui a été fait dans les âges précédens. S'agit-il de la médecine? aussitôt la pensée se porte sur Hippocrate, dont les aphorismes sont encore des vérités fondamentales, malgré les progrès immenses que l'anatomie, la découverte de la circulation du sang et deux mille ans d'observations ont fait faire à cette science. Dans les mathématiques, les travaux d'Euclide et d'Archimède forment les premiers anneaux nécessaires de la chaîne qui conduit à ceux de Lagrange et de Laplace. Aristote a jeté les premiers fondemens de la psychologie; la littérature de tous les temps a vécu d'idées empruntées à Homère, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Démosthène, Plutarque, en un mot à toute l'antiquité. Si la peinture moderne a ajouté à celle d'Apelles et de Polygnote les effets de la perspective et du coloris, elle n'est pas plus avancée sous le rapport du dessin; certains arts, tels que la sculpture et l'architecture, sont même encore réduits à une servile imitation des modèles grecs, et l'infériorité des imitateurs à l'égard de leurs maîtres est patente.

La musique seule, telle qu'elle est aujourd'hui, n'a rien emprunté des anciens, et peut être considérée comme un art tout nouveau. Art singulier, dont le domaine est immense, il n'est point astreint, comme ceux du dessin, à une imitation de la nature qui poserait des bornes à ses effets. Il n'est pas, comme la littérature, renfermé dans un cercle d'idées qu'il reproduit d'âge en âge en se bornant à des modifications de formes; selon les temps et les lieux, il change de nature et réveille des sensations toutes différentes, et telles sont les dissemblances de l'art qui porte le même nom à des époques éloignées et chez des peuples divers, que les Européens sont inhabiles à comprendre les effets de la musique des Orientaux, que ceux-ci n'ont pas plus l'intelligence de la nôtre, et que les fragmens qui sont parvenus jusqu'à nous de la musique des Grecs nous semblent à peine appartenir à l'art auquel nous donnons ce nom. Eh! comment nos organes pourraient-ils en effet se façonner à jouir d'une musique qui, comme celle des Arabes et des Persans, est fondée sur une échelle divisée par tiers de tons au lieu des demi-tons auxquels nous sommes accoutumés; comment pourrions-nous comprendre la mélopée des Grecs, dans laquelle la quantité prosodique et le rhythme poétique absorbaient le rhythme musical au point de le rompre sans cesse? Mais qu'est-il besoin de remonter si haut et d'aller si loin pour trouver des exemples de ces systèmes de musique tous différens du nôtre? Écoutez un barde du pays de Galles chanter avec enthousiasme dans un Eistedwood les sauvages mélodies traditionnelles de ses ancêtres, voyez le plaisir se peindre sur la figure de ses compatriotes, comparez vos sensations à celles qu'ils éprouvent, et laissant à part la curiosité satisfaite, dites si vous avez éprouvé autre chose que de la fatigue et du dégoût. Ici, dans la musique des Orientaux, dans celle des Grecs, l'art vous semble imparfait; mais votre jugement est une erreur. La vérité que vous n'avez pas aperçue, c'est que chacune de ces musiques est un art différent, qui a pour base un ordre particulier d'idées qui n'a que peu ou point d'analogie avec les autres.

Un fait plus remarquable encore se révèle dans l'examen de la musique des Européens modernes, et particulièrement dans les productions de cet art depuis le

quinzième siècle. Si l'on considère les compositions de Busnois, d'Okeghem et de Josquin Desprez, en les comparant avec ce qui existait avant qu'ils écrivissent, on est forcé de rendre hommage au génie de ces artistes et de reconnaître qu'ils ont eu une part glorieuse dans les progrès de leur art; mais si, placé sous l'influence des effets de la musique actuelle et livré aux préjugés de ses habitudes, on cherche dans les productions de ces vieux musiciens des effets analogues, alors on n'éprouve que de l'ennui à écouter ces mêmes ouvrages qui ont excité l'admiration la plus vive au temps où ils furent écrits. Cependant cette musique n'est pas comme celle des Grecs ou des Orientaux le produit d'un art étranger à celui dont on fait usage aujourd'hui; mais elle offre cet art sous un des aspects où il peut être considéré. D'autres choses furent inventées par la suite, l'art se perfectionna et atteignit le plus haut degré de beauté où il pouvait arriver dans cet ordre d'idées; rien en effet ne peut être ajouté dans ce genre aux perfections du style de Palestrina : il fallut s'ouvrir de nouvelles routes.

Ce fut vers le temps où mourut ce grand homme que Claude Monteverde imagina l'emploi des dissonances naturelles et changea par-là, sans le savoir, les conditions de la tonalité. C'était une série de faits nouveaux qui s'ouvrait; c'était le vaste champ des hardiesses harmoniques avec toutes les conséquences qui devaient en découler. Sous ce rapport, la révolution commencée par ce grand musicien vers 1595 n'est pas encore achevée, mais elle touche à sa fin, car ce qui reste de combinaisons de dissonances à faire a été récemment indiqué. Pour tirer de la découverte de Monteverde tout le parti possible, il fallait, à une époque où l'art du chant n'était encore fondé que sur l'ordre mélodique, avoir recours aux ressources des instrumens : c'est ce qui eut lieu; et tandis que les Italiens s'amusaient à faire la critique de l'homme de génie, Samuel Scheidt et tous les vieux organistes de l'Allemagne s'emparaient des nouveaux trésors qui leur étaient offerts et en tiraient des effets qui excitaient l'admiration de leurs contemporains. Aujourd'hui, les ouvrages de l'inventeur et de ceux qui ont utilisé les premiers sa découverte sont tombés dans l'oubli, et n'existent plus que pour un petit nombre d'érudits.

Une invention d'un autre genre créa, vers le même temps, une source de jouissances dont on n'avait pas jusque-là soupçonné la possibilité. Il s'agit de l'opéra, dont les premiers essais furent faits à la fin du seizième siècle. Ici se présente le premier exemple de l'avantage des études historiques pour les progrès de la musique, car ce fut en cherchant à faire revivre les spectacles lyriques des Grecs, et surtout à retrouver les effets attribués à leur musique, que Vincent Galilée, le comte de Vernio, et plusieurs autres hommes distingués de ce temps jetèrent les premières bases d'un plaisir qui est devenu le plus vif pour la majorité des amateurs de musique. Bien des révolutions de goût se sont faites dans la musique depuis ce temps, et ces révolutions ont englouti toutes les productions qui les avaient précédées. Cependant, chaque époque eut ses beautés; beautés différentes, il est vrai, de celles qui vinrent ensuite, mais qui ne sont pas moins réelles. Les airs et les duos de Scarlatti, bien que vieillis dans leurs formes mélodiques, sont fort remarquables sous le rapport de l'originalité des rhythmes et des systèmes d'accompagnement. Ceux de Pergolèse brillent surtout par l'expression des paroles. Ces deux auteurs représentent des époques de progrès; mais leur instrumentation, bornée aux moyens les plus simples, n'est destinée qu'à soutenir les voix par l'harmonie, et l'on n'y trouve aucun des effets de la musique de l'époque actuelle. Bien plus riches de combinaisons harmoniques, bien plus énergiques et plus colorées, les compositions de Handel et de J.-S. Bach offrent de nombreux exemples de l'introduction des formes instrumentales dans la musique destinée aux voix, et c'est aux ouvrages de ces deux grands maîtres que commence la fusion de ces deux genres, qui avaient été séparés soigneusement jusqu'à eux. Jomelli, s'emparant d'une partie de leur système, l'introduit en Italie concurremment avec Hasse, et ces deux compositeurs créent une école nouvelle qui fait oublier celle de Leo et de Pergolèse, et qui commence à mettre en vogue les effets de l'instrumentation. Viennent ensuite Piccini et Galuppi qui perfectionnent l'opéra-comique et inventent les formes des morceaux d'ensemble pour rompre la monotonie des airs. Gluck crée la déclamation lyrique, et trouve une multitude d'effets nouveaux. En Italie, Paisiello, Cimarosa et Guglielmi inventent de nouvelles formes mélodiques et s'élèvent plus haut que leurs devanciers dans l'expression dramatique; ils commencent à détacher l'instrumentation des voix et à lui donner un intérêt à part. Pendant ce temps, la musique instrumentale s'avance à pas de géant en Allemagne; Haydn crée la symphonie; Mozart en verse tous les trésors dans la musique dramatique. Rempli d'une imagination riche et féconde, il invente des mélodies qui n'ont point d'analogie avec ce qu'on a fait avant lui, et l'expression des sentimens énergiques est poussée par lui beaucoup plus loin qu'elle n'avait été auparavant; grand colo-

riste, il devine les effets des instrumens à vent et enseigne aux autres compositeurs les moyens de s'en servir. Viennent Paer et Mayer qui appliquent ces découvertes à la musique italienne en les modifiant, Méhul et Chérubini qui font dominer les formes d'une harmonie vigoureuse dans leur musique, qui perfectionnent l'accompagnement figuré, et qui font des découvertes dans les effets des instrumens de cuivre; enfin Rossini, qui s'empare de toutes les découvertes, y applique ses facultés particulières, et y joint les effets de la puissance du rhythme.

Voilà donc où nous sommes arrivés; mais si nous jetons les yeux sur la route qui a été suivie depuis le point de départ, nous n'apercevons plus les intermédiaires, et nous ne voyons que des débris de renommée. Ici se manifeste une différence très remarquable entre les effets de la musique et ceux des autres arts. Bien des systèmes de peinture ont été essayés et cultivés avec plus ou moins de succès depuis que Raphaël a cessé de vivre; cependant Raphaël est encore un grand peintre aux yeux des artistes comme à ceux des simples amateurs. Bien des écrivains se sont essayés dans la comédie depuis Molière, et Molière est encore plein de gloire. Cependant Raphaël était contemporain de Josquin Desprez et Molière a précédé Scarlatti; d'où vient donc que Josquin Desprez et Scarlatti sont pour le public comme s'ils n'avaient pas existé, et que les ouvrages de beaucoup d'autres grands musiciens plus modernes sont tombés dans l'oubli? D'où vient enfin que la musique dramatique en particulier n'a qu'une courte existence de vingt-cinq ou trente ans, après laquelle une modification de goût la plonge dans le néant, souvent même pendant la vie des auteurs qui ont le plus de vogue? Je crois trouver la solution de cette difficulté dans l'usage qu'on fait des ouvrages d'arts et de littérature. Les monumens historiques de la peinture et de la sculpture sont sans cesse sous les yeux du public, et celui-ci peut faire des comparaisons des qualités des artistes de tous les temps et de toutes les écoles, comparaisons qui l'instruisent et donnent une durée d'opinion aux travaux des artistes. Il en est de même de la littérature et de la poésie. Qui n'a point lu Homère et Virgile? Qui ne connaît Cicéron? Qui ne relit chaque jour les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine, de Molière, de La Fontaine, de Pascal, de Bossuet, de Voltaire et de Rousseau? Viennent après cela Chateaubriant, de La Mennais, La Martine, ou tout autre! Quel que soit leur mérite, ils ne feront point oublier les anciens écrivains, parce qu'on vit encore avec ceux-ci, et qu'on s'instruit en comparant leurs œuvres avec celles de leurs successeurs. Il n'en est pas de même en musique, et surtout en musique dramatique. On ne la lit point, on ne peut la lire, et quand elle a disparu du théâtre, c'est pour toujours.

Or, voilà le mal; et ce mal est très considérable, non-seulement dans l'intérêt des artistes qui ne travaillent que pour des réputations éphémères, mais aussi pour le public qui ne s'instruit pas et qui manque de variété dans ses plaisirs; car il est remarquable qu'à chaque époque il y a un style dominant que tout le monde adopte parce qu'il est à la mode, et parce qu'il procure des succès, mais qui, par cela même, est monotone. Cependant chaque âge de la musique dramatique a eu ses beautés comme la peinture et la poésie; chaque système a eu ses avantages. L'art, en de certaines parties, a suivi une marche progressive, surtout en ce qui concerne l'effet ou le coloris musical; mais en d'autres, il s'est appauvri de choses excellentes. Pourquoi donc les artistes, dans l'intérêt de la durée de leurs productions, dans celui de l'art surtout, ne se chargeraient-ils pas de donner au public une instruction musicale plus forte et de le débarrasser de ses préjugés en se livrant eux-mêmes à des études historiques pour faire revivre tout ce qu'il y a eu de bon dans toutes les écoles depuis le seizième siècle, en l'employant à propos. Alors cesserait cette monotonie de moyens et cette uniformité de manière dont tout le monde éprouve la fatigue sans le remarquer; alors vivraient encore les musiciens distingués de tous les temps par la conservation de ce qu'ils auraient fait pour les progrès de l'art, et les compositeurs comprenant qu'il y a pour eux quelque chose de plus qu'une existence de vingt-cinq ou trente ans, et que la postérité ne serait plus pour eux un vain mot, travailleraient en artistes et non en marchands, et balanceraient la fortune par la gloire.

N'est-ce qu'une utopie dont je viens d'entretenir les lecteurs de la *Revue musicale?* je ne le crois pas. Je crois à la conservation de toutes les ressources de l'art, si quelque jour un musicien de génie sait s'emparer de ce que lui ont laissé les siècles passés et sait s'en servir; je crois enfin à des plaisirs plus variés et mieux sentis pour le public.

A l'égard des principes élémentaires de la musique, et surtout de leur exposé, les études historiques ne sont pas moins nécessaires, et l'on ne pourra obtenir un livre véritablement intéressant et instructif sur cette matière que lorsqu'on aura entrepris de montrer, par les monumens, comment les notions de l'art se sont formées telles qu'elles existent maintenant. Sans parler du vocabulaire de la musique dont les termes sont rarement compris par ceux qui s'en servent, faute d'étymologies histori-

ques, n'est-il pas évident qu'on refait sans cesse et toujours inutilement des efforts pour reformer la notation, l'emploi des clefs, la transposition, et mille autres choses, parce qu'on ignore ce qui a été fait précédemment sur les mêmes objets, et parce qu'on ne sait pas quelles sont les origines de la technologie actuelle, origines qui en démontreraient la nécessité et la convenance, en même temps qu'elles feraient disparaître ce qu'elle semble avoir d'obscur?

Malgré tant de motifs pour se livrer à l'étude de l'histoire de la musique, chacun la néglige ou la dédaigne; les musiciens mêmes semblent être plus convaincus de son inutilité que les autres. Il est vrai qu'ils sont en général plongés dans une ignorance absolue de toute chose qui sort de la pratique de leur art. Toutefois, je n'en doute pas, il en sera de leurs préjugés à cet égard comme de beaucoup d'autres qui se sont déjà modifiés: le temps en fera justice, et ils finiront par comprendre les avantages qu'il y aurait pour eux à savoir d'où proviennent les choses dont ils se servent sans les connaître.

FÉTIS.

SUR UN LIVRE SINGULIER.

Il y a long-temps que les discussions ont commencé à propos de la musique italienne et de la française; la déclaration de guerre fut faite en 1702 par l'abbé Raguenet, qui publia alors un *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique*, et qui se prononça avec chaleur en faveur des premiers. J'ai lu dans une note manuscrite, que cet abbé avait émis cette opinion par reconnaissance pour les lettres de citoyen romain qui lui avaient été accordées; mais son livre ne laisse point de doute sur la préférence qu'il accordait à la musique italienne: il écrivait de conviction, et il faut avouer que son opinion était fondée. On pense bien que son petit volume ne resta pas sans réponse. Le Cerf-de-la-Vieville en fit une volumineuse: de là une polémique qui ne se termina qu'en 1725 dans *le Mercure de France* et dans le journal de Trévoux.

Des querelles du même genre se sont renouvelées à différentes époques, mais avec beaucoup plus de chaleur en 1752, à propos de la Lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, en 1778, lors du retour des bouffons à Paris, en 1801, et en dernier lieu, pour les succès de Rossini: tout cela a fait éclore une multitude de brochures plus ou moins plaisantes, plus ou moins acerbes; mais de tous les pamphlets qui ont été écrits sur la musique, aucun n'est d'un goût aussi singulier que celui qui parut en 1780, en 175 pages in-8°, sous ce titre: *le Brigandage de la Musique italienne*. L'auteur était un original du nom de Jean-Jacques Sonnette, dont le style est fort extraordinaire pour le temps où il vécut: cet homme avait été en Italie; et bien qu'il s'exprime avec prévention contre les musiciens italiens, il savait de quoi il parlait. Il y a des anecdotes plaisantes dans son livre, et sa manière de les conter est fort amusante. Je ne crois pas pouvoir mieux faire connaître l'esprit de l'auteur de cette production singulière qu'en citant quelques-uns de ses traits.

« Nous nous étions servi (dit Jean-Jacques Sonnette) pendant près de mille ans d'une musique qui est dans le caractère de la nation et le génie de notre langue, lorsque les Sacchini, les Piccini, et tous les autres noms en *ini*, nous sont venus dire dans leur baragouin: *Signori, non sapete cantare*. Comment! nous ne savons pas chanter? Hé! nous ne faisons autre chose d'un bout de l'année à l'autre. Nous avons tant de goût pour la musique, que nous mettons en rondeaux toutes les affaires de la politique et celles de la vie civile. Si la France perd une bataille, elle en est d'abord consolée lorsqu'elle a chanté le général: toute l'armée fait chorus et célèbre sa défaite le verre à la main. Si le gouvernement fait une sottise qui expose la monarchie à quelque grand malheur, on s'en console lorsqu'on a noté le ministère. Chaque impôt, chaque taxe a sa musique particulière; on les paie gaîment en faisant un refrain au bout de la somme. Lorsque le roi fait une maîtresse, n'importe quelque dépense qu'elle coûte à l'Etat, pourvu qu'on la chansonne, témoin *la Bourbonnaise*, qui a été exécutée par la monarchie entière. Les dames de la cour l'aimaient tant, qu'elles la chantaient tous les matins avant de dire leurs prières. Le clergé n'échappe point au goût que nous avons pour la belle musique. Si l'on fait un cardinal, son éminence ne manque jamais d'être chansonnée. Il y a toujours quelques petits airs pour les évêques. Si quelque grande dame est surprise en flagrant délit, elle en est quitte pour un vaudeville; si une demoiselle fait un faux pas, on la relève par deux couplets. Le grand Opéra tient notre voix en haleine trois fois la semaine; car l'acteur n'a pas plus tôt entonné les premières notes de son rôle, que le parterre lui fait chorus et l'accompagne jusqu'à ce qu'il ait fini. »

Au milieu des plaisanteries de ce paragraphe, on trouve une liberté de dire qui est fort remarquable pour le temps où il fut écrit. Les plaisanteries de l'auteur du *Brigandage de la Musique italienne* ne sont pas toujours du meilleur goût; mais il faut qu'il plaisante sur tout, et même sur ce qui prête le moins à la plaisanterie. Parlant des maîtres romains que Charlemagne

avait demandés au pape pour réformer le chant français des églises, il s'exprime ainsi :

« Le seigneur Charles, arrivé en France, envoya un de ces maîtres à Metz et l'autre à Soissons. Il n'est pas aisé de dire pourquoi il n'en envoya pas un à Paris : apparemment que ses habitans n'avaient pas un goût décidé pour la musique italienne comme ils l'ont aujourd'hui. Sans doute que le seigneur Charles, en faisant des établissemens de chant, se réglait sur le génie de chaque ville.

« Cependant, malgré de si bons maîtres, les Français ne firent pas de grands progrès dans la musique italienne. Il fallait qu'alors nous eussions les mêmes défauts que les étrangers nous reprochent encore aujourd'hui, car la lettre latine dit que nous chevrottions en chantant, ce qui est tout juste le vice qu'on reproche à nos grands opéras. »

Voulant expliquer la cause du succès des soprani tels que Farinelli, Caffarelli et autres, M. Sonnette en trouve une à laquelle personne n'avait pensé : « La société européenne, dit-il, n'était pas accoutumée de trouver parmi elle des individus amphibies qui n'étaient ni hommes, ni femmes; on les regarda d'abord comme des êtres d'un autre monde, puisqu'ils n'avaient rien à laisser après eux dans celui-ci. Ils avaient la voix fort claire, ce qui fit que les femmes s'en approchèrent les premières. Comme ils tenaient aux deux genres, on ne sut d'abord si on devait leur faire l'amour ou le leur laisser faire. Il fallut en venir aux expériences physiques: les eunuques s'en tirèrent du mieux qu'ils purent. Lorsqu'on sut à peu près ce qu'ils valaient, on s'arrangea en conséquence. Les femmes vertueuses s'accoutumèrent avec des hommes à qui il ne manquait qu'un jupon pour passer pour femmes. Le beau sexe se fit à un amour invisible qui ne laissait aucunes traces..... » Je n'ose achever la citation. Le livre est rempli de traits semblables. En voici un sur les conservatoires de filles.

« Le même brigandage s'introduisit dans la musique d'église. Les quatre hôpitaux ou Conservatoires de Venise firent chorus à cette corruption. L'Emilia et la Polonia (deux des meilleures chanteuses des Incurables et de *la Pietà*) firent autant de bruit dans leurs cloîtres que la Faustina en faisait sur les théâtres d'Angleterre. Le *Salve Regina* et le *Tantum ergo* furent sur le ton des ariettes. La répétition de ces spectacles se faisait le samedi, et le dimanche était le grand jour de l'Opéra. L'église changée en parterre était remplie de spectateurs, la plupart étrangers. Le billet qu'on prenait à la porte ne coûtait que *due soldi*, ce qui faisait que la salle était toujours pleine. Le violon, la flûte, le hautbois, le tympanon, l'orgue, le chalumeau, étaient tous du genre féminin; on y priait Dieu avec beaucoup de gaîté, car c'était toujours sur le ton d'un menuet ou d'un rigodon. Les actrices de ce spectacle spirituel ne se voyaient qu'au travers d'une grille. Il fallait cependant que les nobles Vénitiens qui étaient leurs gouverneurs les vissent de plus près, puisque l'organiste de ces Conservatoires, qui dirigeait l'orchestre, se trouva enceinte, au grand scandale de celles qui ne l'avaient pas encore été. »

M. Sonnette fait une critique assez juste de la manière d'écrire les opéras dont usaient quelques compositeurs italiens de son temps. « Voici un autre inconvénient de la musique italienne; c'est le peu de temps qu'on donne aux maîtres. L'entrepreneur leur envoie le sujet quinze jours avant l'ouverture du théâtre pour composer la musique, ce qui est tout juste le temps qu'il faut pour l'estropier. Il est vrai que les professeurs ont imaginé un moyen très court pour composer l'opéra le plus long. Ils ont des maîtres croupiers sous eux à qui ils font faire toute la partie du récitatif; reste quinze ou seize ariettes. Sur celles-ci on en choisit trois qu'on travaille, c'est-à-dire l'*aria cantabile*, *l'aria di bravura* et *il duetto*, moyennant quoi l'opéra est composé; car les autres sont de petits menuets, des rondeaux et autres bagatelles en musique qui ne signifient rien. Voilà la clef de cette énigme que les maîtres français n'entendent pas; car lorsqu'on dit que Baranello a fait cinquante opéras, cela veut dire qu'il a fait cent ariettes et autant de duos. »

Toutes les exagérations de l'esprit de parti se trouvent dans cette singulière production, et le goût n'en est pas trop bon; mais il s'y trouve cependant des renseignemens et des anecdotes sur les principaux chanteurs italiens de la seconde moitié du dix-huitième siècle, qui ne manquent pas d'intérêt.

BIOGRAPHIE.

Floquet (Etienne-Joseph), compositeur français, naquit à Aix, en Provence, le 25 novembre 1750. A six ans, il devint enfant de chœur de la maîtrise de Saint-Sauveur, dans sa ville natale. A cette époque, les études musicales étaient généralement mauvaises en France, surtout en province : il y a donc lieu de croire que Floquet ne devint pas un savant musicien sous la direction du maître de Saint-Sauveur; mais il était né avec de grandes dispositions et une certaine facilité de trouver des mélodies heureuses. Il écrivit, à l'âge de onze ans,

un motet *à grand chœur* (comme on disait alors) qui fut fort applaudi. Les encouragemens qu'on lui donnait le déterminèrent à se rendre à Paris en 1769. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810) disent, à l'article *Floquet*, qu'il fit d'abord, avec Lemonnier, *Bathilde et Théodore*, et ensuite *l'Union de l'Amour et des Arts*. Il y a dans ce peu de mots erreur et inexactitude. *L'Union de l'Amour et des Arts*, ballet qui fit la réputation de Floquet, est composé, comme presque tous ceux qu'on donnait alors, de trois sujets différens, dont chacun forme un acte, *Bathyle et Chloé*, *Théodore* et *la Cour d'Amour*. Il fut représenté le 7 septembre 1773; son succès fut prodigieux, et quatre-vingts représentations suffirent à peine à l'empressement des spectateurs. Ce n'est pas que la musique de cet ouvrage annonce un génie original; mais les chants en sont gracieux et moins lourds que ceux de la musique de cette époque; on y trouve une chaconne qui a joui long-temps de la faveur du public, et que les amateurs jouaient avec délices sur leur clavecin. L'opéra d'*Azolan*, que Floquet fit représenter l'année suivante, n'eut pas le même succès, et fut retiré après sept ou huit représentations.

Ce fut alors que ce musicien réfléchit sur les défauts de son éducation, et qu'il résolut d'aller en Italie pour y étudier le contrepoint sous d'habiles maîtres. Il y avait du courage dans une semblable résolution : malheureusement les études musicales qui ne sont pas faites dans la jeunesse, ou même dans l'enfance, sont rarement profitables. Quoi qu'il en soit, Floquet se rendit à Naples et se mit sous la direction de *Sala*. Il alla ensuite à Bologne pour y prendre des leçons du P. Martini. Ce fut, dit Laborde, après avoir profité des conseils de ces deux maîtres, qu'il composa un *Te Deum* à deux chœurs et à deux orchestres, qui fut admiré des Italiens. Après avoir rempli les conditions du concours ordinaire, il fut nommé *académicien philharmonique*, ce qui n'était pas alors un vain titre comme aujourd'hui. De retour en France, Floquet donna, en 1778, *Hellé*, en trois actes, à l'Opéra. Cet ouvrage n'eut aucun succès; mais l'auteur se releva l'année suivante par *le Seigneur bienfaisant*, où il y a de jolies choses, et qui fut applaudi malgré la révolution que Gluck avait faite dans le goût de la musique. *La nouvelle Omphale*, qu'on représenta au théâtre de la Comédie Italienne, en 1781, fut la dernière production que Floquet livra au public.

Ses succès lui avaient tourné la tête au point qu'il imagina de remettre en musique, après Gluck, l'*Alceste* de Quinault, retouchée par Saint-Marc. Il eut assez de crédit pour faire mettre sa partition à l'étude; mais la première répétition suffit pour faire voir que les prétentions de Floquet étaient ridicules, et son ouvrage fut rejeté sans appel. Le chagrin qu'il en ressentit altéra sa santé; après quelques mois de langueur, il mourut le 10 mai 1785. Floquet était né avec quelque talent; ses chants étaient plus gracieux, ses formes plus légères que celles des compositeurs français qui l'avaient précédé; il ne lui manqua que d'arriver à propos; car, quel que fût son mérite, il ne pouvait lutter contre Gluck ou contre Piccini. Vingt ans plus tôt, il eût fait une sorte de révolution dans la musique dramatique française. M. de Boisgelou, qui l'avait connu, assure, dans ses Mémoires manuscrits sur la musique, que ce ne fut point le chagrin qui le conduisit au tombeau, mais la débauche : dans les derniers temps il ne vivait plus que chez des femmes perdues.

ANECDOTES.

Lulli fut un jour consulté par un musicien sur la musique d'un Prologue que celui-ci avait composée. Au bas de la dernière page de la partition se trouvaient ces mots : *Fin du Prologue*. Lulli se défendit long-temps de donner son avis; enfin, cédant à l'importunité du compositeur, il effaça la dernière lettre du mot *fin*, et dit au musicien qu'il trouverait son jugement à la dernière page de l'ouvrage (*Fi du Prologue*).

—Bacilly, auquel on doit un ouvrage assez médiocre sur le chant, composé en 1670, rapporte un trait d'ignorance fort plaisant des musiciens de son temps. On en trouvait fort peu en France qui fussent en état de lire la musique, en sorte qu'on était forcé de leur apprendre de mémoire ce qu'ils devaient chanter. Un jour, quelques-uns d'entre eux ayant à chanter un chœur où se trouvaient ces paroles :

> Et l'embarras nous semble doux
> Quand il est causé par la presse
> De ceux qui soupirent pour vous.

ils entendirent mal celui qui les instruisait, et ils se mirent à chanter avec un aplomb merveilleux : *Et les barons nous semblent doux quand il est causé*, etc.

Ceci nous rappelle un amateur qui, ayant à chanter l'introduction d'*Elisa, ou le Mont Saint-Bernard*, de M. Chérubini, ne manquait jamais de dire : *S'il est au fond de ces* HABITS *quelques malheureuses victimes*, au lieu de : *S'il est au fond de ces abîmes.*

Nouvelles de Paris.

—

THÉATRE ITALIEN.

Débuts de Mme Caradori dans LE BARBIER DE SÉVILLE.

Les amateurs de musique ont conservé le souvenir d'une jeune cantatrice qui, sous le nom de Mlle de Munck, se fit entendre à Paris dans des concerts, il y a environ douze ans, et dont on remarquait déjà la voix flexible, le bon goût et la bonne éducation musicale. Cette même cantatrice, aujourd'hui Mme Caradori, se fixa ensuite en Angleterre, et y acquit de la réputation. Le timbre de sa voix avait acquis plus de volume, son talent s'était perfectionné: au bout de quelques années elle se trouva en état de lutter avec les artistes les plus renommés sur le théâtre de Londres, dans les concerts et dans les *meettings*. Une épreuve lui restait à faire: c'était de paraître sur quelque théâtre de *primo cartello* en Italie, et cette épreuve lui a été très favorable dans les saisons dernières à Venise et à Milan; cependant on sait que ces villes sont les plus dangereuses pour la réputation des artistes. Enfin Mme Caradori vient d'aborder la dernière et la plus grande difficulté, celle d'un début à Paris, dans ce séjour où se consolident et se détruisent pour jamais les renommées. Chanter le rôle de *Rosine* sur le théâtre Favart, et le chanter après Mlle Sontag, après Mme Malibran! quelle chance de succès reste-t-il? et pourtant Mme Caradori y a réussi; après tant de broderies élégantes et neuves, non moins remarquables par l'invention que par l'exécution, elle a trouvé le moyen de faire des choses qui ne ressemblent point à ce qu'on avait entendu, et elle les a faites de manière à faire applaudir et la légèreté de son organe et la sûreté de sa méthode. Certes, ce n'est point une cantatrice vulgaire qui obtient un pareil succès.

La voix de Mme Caradori n'est pas volumineuse; mais le timbre en est pur, argentin, pénétrant. Son intonation est généralement juste; quelques notes élevées, qui ont paru douteuses, me paraissent plutôt entachées d'une teinte gutturale que d'un défaut de justesse. Une émotion très vive s'est fait apercevoir dans le début de la cavatine; mais bientôt remise, la cantatrice a pris confiance dans son talent, et a retrouvé le libre usage de ses facultés. Comme actrice, Mme Caradori est très convenable; elle a de l'aisance et ne manque pas de finesse. Au reste, si je ne me trompe, ses qualités la portent surtout vers le style de l'opéra bouffe; c'est là son domaine; elle y sera toujours bien placée.

Rubini jouait *Almaviva;* il a rétabli dans son rôle une romance fort jolie (en *la* mineur) de la partition originale, et qu'on a supprimée jusqu'ici, à Paris, je ne sais pourquoi. Dans sa cavatine, et surtout dans le duo *A l'idea di quel Metallo*, il a chanté avec une rare habileté et a mérité les applaudissemens qui lui ont été prodigués; mais dans le reste de l'ouvrage il n'a pas obtenu le même succès. Comme acteur, il ne paraît pas avec avantage dans l'opéra bouffe; on peut même dire qu'il n'en comprend pas l'effet scénique. Par exemple, la scène de la lettre et du mouchoir, dans le finale du premier acte, est jouée par lui d'une manière si dépourvue de sens, qu'il a excité un murmure improbateur au milieu d'un public tout disposé à trouver bon tout ce qu'il fait. Cette scène, jouée ainsi, est toute contraire non-seulement à la tradition, mais aussi à la pensée de Beaumarchais.

Un accident, qui pouvait avoir des suites funestes, est arrivé à Lablache à son entrée en scène de l'air *Fate largo*. Une trappe cédant tout à coup sous ses pieds lui fit perdre l'équilibre, il fit des efforts pour arrêter sa chute, mais inutilement, et sa tête vint frapper le plancher près de la rampe. Un cri d'effroi s'échappa de toutes les parties de la salle. On releva Lablache, et il sortit appuyé sur les bras de plusieurs personnes. Le spectacle était suspendu et l'on attendait avec anxiété des nouvelles d'un acteur chéri du public, quand on est enfin venu annoncer que l'accident n'avait aucune suite fâcheuse et que M. Lablache ne demandait qu'un instant pour se remettre. En effet, il reparut bientôt et reçut de toutes parts les marques du plus vif intérêt. Aucune émotion ne se fit apercevoir dans son jeu ni dans son chant, et il joua comme de coutume, c'est-à-dire en grand comédien.

On dit que la continuation des débuts de Mme Caradori aura lieu dans la *Cenerentola*.

— La deuxième représentation de la rentrée de Mlle Taglioni n'avait pas attiré moins de monde à l'Opéra que la première, et l'artiste célèbre n'a pas été moins digne de l'admiration du public.

— Mlle Camoin vient de débuter aux Nouveautés avec un succès qui lui promet de l'avenir. C'est un commencement d'amélioration dans le personnel du théâtre des Nouveautés; amélioration qui est fort nécessaire pour la nouvelle destination de ce théâtre. On y prépare deux opéras nouveaux, entre autres un pasticcio arrangé par M. Castil-Blaze et qui portera le titre des *Sybarites de Florence*. Cet ouvrage ne tardera point à être représenté.

— La réouverture du théâtre royal de l'Opéra-Comique a lieu aujourd'hui samedi 8 octobre; on annonce

la prochaine représentation, à ce théâtre, de *la marquise de Brinvilliers*, drame lyrique, sur lequel l'administration fonde de grandes espérances. Le directeur, cédant aux vœux du public, s'est décidé à baisser le prix des places, qui sera indiqué sur l'affiche.

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS,

SÉANCE DU 1er OCTOBRE.

Ce ne serait peut-être pas un grand mal que la suppression de ces éloges obligés et systématiquement uniformes des académiciens décédés récemment que prononcent d'habitude, en séance publique, les secrétaires perpétuels d'Académie; mais enfin l'usage subsiste, et jusqu'à ce qu'il ait été aboli pour tous, il y a lieu de s'étonner qu'il y ait exception pour quelques-uns. Aussi n'est-ce pas sans surprise que l'on a vu M. Quatremère de Quincy ne pas trouver le moment de composer, depuis le mois de février 1829, une notice sur le vénérable Gossec, fondateur de l'école française actuelle. En sera-t-il de même de son élève Catel, qui, après lui, a contribué puissamment aussi à donner de l'éclat à cette école, autant par ses compositions que par ses leçons et la publication de son traité d'harmonie? L'avenir nous l'apprendra.

Sauf l'omission dont nous venons de parler, toutes les séances publiques se ressemblent: celle de cette année a été de peu de durée, parce qu'elle n'a été remplie que par un rapport sur les ouvrages de pensionnaires de l'école française de Rome, par une ouverture composée par M. Pâris, et par l'exécution de la cantate de M. Prévost, élève de M. Lesueur, qui a obtenu le premier prix.

L'ouverture de *Themira*, tragédie lyrique, composée par M. Pâris, est peu remarquable par la nature des idées; mais on y trouve de l'habitude, du faire, en un mot, de l'école. Nous désirons que M. Pâris s'habitue à une manière plus élevée. Les premiers essais de ce jeune homme annonçaient de la portée; dans ses dernières productions, il nous a semblé qu'il cherchait des voies plus vulgaires afin d'obtenir des succès plus faciles; nous pensons que c'est là une erreur qui lui serait très nuisible.

Il y a des progrès dans la cantate que M. Eugène Prévost a écrite cette année; nous l'en félicitons. Toutefois nous croyons que le sujet de *Bianca Capello* était susceptible d'une couleur plus locale, d'effets plus contrastés. Après avoir entendu un ouvrage tel que celui de M. Prévost, on est forcé d'avouer que c'est celui d'un artiste habile; mais on n'a pas la conviction que ce soit l'œuvre du génie. Mlle Prévost, sœur du lauréat, et Chollet, ont bien chanté cette cantate. L'orchestre, dirigé par M. Grasset, a laissé désirer plus d'ensemble et de fermeté. Le premier second prix de composition a été décerné à M. Pierre Lagrave, élève de MM. Berton et Fétis, et le deuxième à M. Antoine Elwart, élève de MM. Lesueur et Fétis.

Nouvelles étrangères.

La grande fête musicale de l'Allemagne a été donnée le mois dernier à Erfurt. Malgré les circonstances pénibles qui affligent cette partie de l'Europe, l'assemblée des artistes était fort nombreuse. Les deux directeurs de l'orchestre et du chant étaient MM. Hummel et Chelard. Nous rendrons compte en détail de cette fête.

M. Chelard vient d'être appelé de Munich à Stuttgard pour y faire représenter son opéra de *Machbeth*. Sa nouvelle composition, intitulée *Mitternacht*, obtient beaucoup de succès en Allemagne.

Milan. Le 20 septembre dernier, un opéra nouveau, intitulé *l'Ullà di Bassora*, a été représenté au théâtre de *la Scala*. La musique de cet ouvrage est du jeune *maestro* Feliciano Strepponi, élève du Conservatoire de Milan, et en particulier de Federici. Sans être l'œuvre d'un artiste du premier ordre, cette musique ne manque ni de grace dans le chant, ni de facture dans l'instrumentation. Elle a été applaudie, et le jeune musicien a été appelé sur la scène après le premier et le second actes.

Como. *Etelinda*, opéra semi-seria, musique de M. Angelo Pellegrini, a été représenté en dernier lieu dans cette ville. Le libretto est de M. Rossi, de Véronne; il n'est point nouveau, car il fut écrit pour Winter, et l'ouvrage n'eut point de succès. La musique nouvelle de M. Pellegrini lui a donné plus d'effet. On en fait beaucoup d'éloges, et, selon notre correspondant, cet ouvrage annonce au monde musical un artiste né pour parcourir une brillante carrière. Nous verrons bien.

Bulletin d'Annonces.

Morceau de salon, composé pour le piano, par Albert Sowinski. Op. 26. — 6 fr.

Quadrille de contredanses pour le piano, sur des motifs d'*Anna Bolena*, composé par Henri Lemoine. — 3 fr. 75 c.

Six ariettes italiennes pour voix de soprano ou ténor, composées par Vincenzo Bellini. — Prix de chaque ariette: 1 fr. 50 c.

Ces ouvrages se vendent chez Launer, éditeur, marchand de musique et de pianos, boulevard Montmartre, n° 14, où se trouvent également tous les morceaux détachés d'*Anna Bolena*, de *Donizetti*, ainsi que la partition dudit opéra, avec accompagnement de piano.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 36.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 15 OCTOBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

Un concert vers la fin du seizième siècle.

Avant qu'on eut imaginé de faire un objet de spéculation des talens de chanteur et d'instrumentiste, les concerts n'avaient ni la forme qu'on leur donne aujourd'hui, ni l'ennui qui les accompagne quelquefois. L'exercice de la musique n'était pas seulement borné aux musiciens de profession; les princes, les courtisans, et en général les personnes d'une condition élevée se faisaient honneur d'y montrer quelque habileté. A l'égard du peuple, il ne connaissait de la musique que celle qu'il entendait à l'église, et les chansons vulgaires; tandis que les gens de la plus haute distinction témoignaient aux artistes distingués de l'estime pour leurs talens, le peuple ne les considérait qu'avec mépris. Il n'y avait point encore de spectacles, en sorte que, hors l'église, l'usage de la musique était renfermé dans les salons des grands, et tenait surtout une place importante à la suite des repas, ou même pendant ceux-ci. Rangés autour d'une table sur laquelle étaient des fruits et des vins exquis, les acteurs d'un concert exprimaient dans leurs chants les douces ou vives émotions qu'avaient fait naître en eux la vue de femmes charmantes, une conversation spirituelle et animée, et quelquefois le bouquet des liqueurs spiritueuses.

Le chant occupait la plus grande partie de ces concerts; mais ce n'était pas, comme aujourd'hui, une suite d'airs ou de duos destinés à faire briller la voix d'une cantatrice ou d'un chanteur privilégié. Ce qu'on a appelé depuis lors l'*art du chant* n'était pas encore connu; les airs de diverses formes n'avaient pas encore été imaginés; il n'y en avait d'autres que les chansons françaises, alors fort à la mode, les *Canzonnette* et les *Villanelle* napolitaines, les *Romanesques* ou airs populaires de Rome, et quelques autres chansons vulgaires. Ces airs, ces chansons populaires, on ne les chantait guère à voix seule et jamais à l'unisson; les compositeurs les plus célèbres, depuis la seconde moitié du quinzième siècle, en avaient fait le thême de leurs compositions sacrées et profanes; ils les avaient arrangées avec toutes les ressources du contrepoint fugué et du canon, telles qu'elles existaient alors, à trois, quatre, cinq, six, sept ou huit parties. Après que l'imprimerie eût fourni les moyens de multiplier les copies de ces compositions, on les publia d'abord dans de grands livres in-fol., où toutes les parties étaient en regard, non en partition, comme on l'a fait depuis, mais séparées, et dans un système de notation bizarre, chargé d'immenses difficultés de proportions qui causaient souvent de grands embarras aux musiciens les plus habiles. S'il y avait cinq ou six voix, elles étaient écrites sur les deux pages en regard, et tous les musiciens se groupaient autour du livre pour y chanter chacun la partie qui lui était destinée. Plus tard, on trouva cette disposition incommode, et chaque partie fut imprimée séparément dans de petits livres: chacun avait le sien, en sorte qu'au lieu d'être tous groupés en un seul point de la table, les musiciens restèrent assis, et l'exécution en devint plus agréable et plus facile en ce que chacun pouvait lire sans peine sa partie. On trouve encore aujourd'hui dans les bibliothèques grand nombre de ces petits livres où sont réunis plusieurs cahiers de compositions de divers auteurs qui formaient une espèce de répertoire pour les gens du monde: les plus anciens recueils de ce genre paraissent avoir été imprimés à Paris par Pierre Attaignant, en 1537, in-8° oblong. Aux chansons françaises et italiennes des premiers temps, dont les paroles étaient souvent d'une obscénité qui nous paraîtrait aujourd'hui révoltante, et que les femmes les plus distinguées d'alors chantaient cependant sans façon avec les

hommes, succédèrent les madrigaux dont la poésie était gracieuse et polie, et dont la musique offrait quelquefois une perfection de style que peu de compositeurs pourraient mettre aujourd'hui dans leurs ouvrages. Le temps de la plus grande perfection de ce genre de musique fut celui où Roland de Lassus, Palestrina, Lucas Marenzio, le prince de Venouse et leurs élèves écrivirent: depuis lors il a dégénéré.

Dans les premiers temps, la musique de concert, ou comme on disait alors *la musique de chambre*, (musica da camera) n'était exécutée que par des voix, sans aucun accompagnement; mais vers le milieu du quinzième siècle, on commença de mêler les instrumens aux voix. Ces instrumens ne jouaient point alors de parties distinctes comme sont aujourd'hui nos accompagnemens de piano, de harpe ou de guitare; quelques compositeurs ayant remarqué que le goût de la musique instrumentale commençait à se répandre, avaient seulement imaginé d'arranger les morceaux qu'ils composaient de manière qu'ils pussent être chantés par les voix ou exécutés par les instrumens; c'est ce qu'indiquent ces mots qu'on trouve sur un grand nombre de recueils de Madrigaux ou de Canzonette: *Da cantare o da suonare* (à chanter ou à jouer). Les instrumens qui se mêlaient ordinairement dans les concerts de table (*Di Tavolino*) étaient le luth, la guitare grande (*chitarone*) et petite (*chitarra*), la *Viola d'arco* ou *da braccio*, la *Viola bastarda* (qui se jouait sur le genou), et la *Viola di gamba* (basse de viole). Quelquefois on y joignait les instrumens à claviers (*Stromenti da tasti*), tels que l'épinette et le clavecin, et plus tard on introduisit dans ces concerts la harpe double (Arpa doppie), c'est-à-dire qui avait deux rangs de cordes, l'un pour les notes diatoniques, l'autre pour les chromatiques, et qui fut introduite d'Irlande en Italie. Les instrumens exécutaient les mêmes parties que les voix; ainsi la *Viola d'arco* ou *da braccio* jouait à l'unisson du soprano et du mezzo soprano; le luth, la guitare et la *Viola bastarda* faisaient entendre les parties des voix intermédiaires; la *Viola da gamba*, la *Chitarrono* et les autres instrumens graves jouaient à l'unisson de la voix de basse. Certains tableaux du Valentin, des deux Veronèse et de quelques autres peintres des écoles romaine, lombarde et vénitienne représentent des concerts de cette espèce.

La musique de chambre ou de concert éprouva de notables changemens après que plusieurs maîtres qui vivaient au commencement du dix-septième siècle, et particulièrement Louis Viadana, eurent mis en usage une sorte de basse instrumentale différente de la basse chantante, et à laquelle ils donnèrent le nom de *basse continue*, parce qu'elle n'était pas interrompue par des repos comme la partie grave des voix. Cette basse, surmontée de chiffres qui indiquaient les accords, eut pour effet d'imprimer un mouvement de progrès aux instrumens à cordes pincées, tels que le luth, le théorbe et l'archiluth, sur lesquels on se mit à faire des accords et des arpéges de tout genre; le clavecin, et en général les instrumens à clavier, y gagnèrent aussi beaucoup, et la musique de chambre, tout en changeant de style, prit plus d'extension qu'elle n'en avait auparavant.

Une autre cause contribua à changer la nature de la musique de chambre et de concert: ce fut l'invention du drame lyrique et les progrès rapides que fit ce nouveau genre. D'abord cette invention eut pour effet d'introduire dans les concerts le récitatif et l'*aria* des opéras nouveaux; alors commença l'étude sérieuse du chant. Dès qu'il y eut des chanteurs, ils voulurent briller; insensiblement l'usage de la musique d'ensemble s'affaiblit; les conversations et les concerts privés se trouvaient remplacés par un plaisir plus vif et plus passionné, c'est-à-dire, celui du théâtre. L'invention de la cantate, pièce de musique à voix seule, les progrès de la musique instrumentale, et la séparation qui se fit de celle-ci d'avec la musique vocale, pour la transporter dans l'église, où elle trouva un plus vaste champ à ses effets, tout cela, dis-je, porta une atteinte mortelle aux concerts privés qui avaient fait les délices des amateurs de musique pendant plus d'un siècle, et prépara le règne des concerts (*Academie*) qui, dès le commencement du dix-huitième siècle, devinrent à la mode dans toute l'Europe.

Des concerts de table est cependant resté pendant long-temps encore un usage qui ne s'est entièrement effacé que depuis la révolution française de 1789: je veux parler des couplets et des romances qu'on chantait à la fin des repas. Cet usage ne s'était maintenu qu'en France; il convenait particulièrement aux Français, plus chansonniers que musiciens, plus avides d'entendre des paroles spirituelles ou gaies que de flatter leur oreille par de véritable musique. La nation française n'a pas naturellement le sentiment de l'harmonie, aussi se gardait-on bien de chanter en chœur le refrain des couplets: chacun joignait sa voix à l'unisson avec celle de son voisin. Ces chants n'étaient pas de véritable musique; disons plus: ils furent un obstacle à l'amélioration de l'éducation musicale des Français.

FÉTIS.

ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES DE CHANT.

Exercices a une ou plusieurs voix, sur les traits les plus essentiels et les principales formules mélodiques et harmoniques, à l'aide desquels on peut amener les élèves à la plus haute perfection de l'art du chant, rédigés pour servir à l'enseignement des élèves du Conservatoire de musique classique, par M. Choron, fondateur et directeur de cet établissement; 2 feuilles in-4° oblong. Prix: 2 fr. net. Paris, chez Mlle Alex. Choron, rue de Vaugirard, n° 69.

On a élevé des doutes sur la réalité de l'éducation de Caffarelli par une seule feuille de papier de musique remplie par Porpora de gammes et de traits propres à former la voix d'un chanteur. Quant à nous, nous n'avons jamais douté qu'il n'y eût de quoi travailler toute la vie sur cette feuille tracée par la main d'un maître tel que Porpora, et accompagnée de ces leçons orales qui ne peuvent se mettre dans les livres, et qui se modifient en raison de l'organisation des élèves. M. Choron s'est proposé de démontrer, dans le petit ouvrage que nous annonçons, que cette feuille était suffisante pour former un chanteur habile, et même un artiste tel que Caffarelli. En jetant les yeux sur ce qui est contenu dans les douze portées de la première page de cet opuscule élémentaire, nous nous sommes en effet convaincu que les gammes, les *portamenti di voce*, les traits et les ornemens qui s'y trouvent, composent tout le répertoire de l'éducation d'un chanteur, et que celui qui serait arrivé à les exécuter avec toute la perfection désirable dans tous les degrés de lenteur et de vitesse, sans laisser rien désirer sous les rapports de l'égalité des sons, de l'accent, de la justesse et de la libre articulation, serait un artiste tel qu'il n'en existe point, quelles que soient les brillantes réputations de nos jours.

L'Introduction, en deux pages, que M. Choron a placée en tête de son opuscule, nous a paru un morceau intéressant par son originalité et par les vérités qu'il renferme. Nous croyons que nos lecteurs la verront avec plaisir, et nous la transcrivons ici.

« On lit dans les annales de l'art un fait digne de remarque et dont le récit nous paraît propre à figurer en tête de cet ouvrage.

« Un de ces illustres professeurs qui firent autrefois la gloire de l'école italienne, un de ces grands artistes qui, au goût le plus pur, au génie le plus sublime, unissaient un profond savoir et une expérience consommée; un de ces maîtres enfin, rares dans tous les temps, mais tels que l'on n'en rencontre plus aujourd'hui, est sollicité par un jeune élève de lui enseigner l'art du chant. Le maître qui le connaissait à l'avance, et qui déjà avait remarqué en lui une réunion des dons les plus rares, se montre disposé à accueillir sa demande; mais, avant tout, il veut savoir s'il a en lui une pleine confiance et s'il se sent déterminé à suivre jusqu'au bout et sans en dévier jamais la route qu'il lui tracera, quelque pénible et quelque fastidieuse qu'elle puisse parfois lui paraître. Sur sa réponse affirmative, le maître consent à diriger ses études, et, mettant aussitôt la main à l'œuvre, il prend une feuille de papier réglé; il y note quelques exercices élémentaires, suivis de quelques autres presque aussi simples; seulement, sur les dernières lignes, il place quelques-uns des ornemens du chant et divers passages qui en contiennent les principales difficultés, puis il remet la feuille entre les mains de l'élève, dont elle fait toute l'occupation pendant la première année. L'année suivante y est encore consacrée. A la troisième, on ne parle point de la changer. Le jeune homme commence à murmurer; mais le maître lui rappelle sa promesse. La quatrième et la cinquième année s'écoulent de la même manière. A la sixième, on ne quitta point encore la feuille, mais à ce qu'elle contenait on joignit quelques leçons d'articulation, de prononciation et de déclamation. A la fin de cette sixième année, l'élève, qui ne croyait en être encore qu'aux élémens, fut bien surpris quand le maître lui dit: «Vas, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre; tu es le premier chanteur de l'Italie et du monde. »

« Il disait vrai: l'élève était Caffarelli.... et le maître était Porpora.

« Pour un grand nombre de lecteurs, ce récit aura tout l'air d'une fiction, d'un conte fait à plaisir; mais pour quiconque connaît les arts et celui du chant en particulier, il ne paraîtra rien contenir que de très naturel et de très vraisemblable. Tout art, en l'une quelconque de ses opérations les plus compliquées, n'offre jamais que la combinaison plus ou moins diversifiée d'un petit nombre d'opérations simples et élémentaires dans lesquelles toutes les autres peuvent toujours se décomposer. Choisissons un exemple dans un des arts les plus familiers au plus grand nombre des lecteurs, l'art si connu de l'écriture: un plein, un délié, une ligne droite, une ligne courbe, voilà les élémens dont se composent les productions de cet art, qui causent aux connaisseurs le plus de plaisir et d'admiration: un son bien posé, des sons bien liés entre eux, ou, pour parler le langage reçu, une belle pose et un beau port de voix, exécutés avec plus ou moins de rapidité, voilà, du moins quant au mécanisme, à quoi se réduisent tous les élémens du chant.

« Il suit de ces propositions fondamentales, que nul

ne peut parvenir à bien exécuter les hautes opérations des arts, s'il ne s'est rendu habile à en accomplir les opérations élémentaires, et qu'au contraire il obtiendra d'autant plus de succès dans l'exécution des premières, qu'il se sera accoutumé à apporter plus de perfection dans l'exécution des autres. On a donc droit de s'étonner de la négligence et de la superficialité avec laquelle est généralement traité l'enseignement des parties élémentaires, et l'on peut assurer que c'est à ce vice radical qu'il faut attribuer, au moins en grande partie, la faiblesse, l'imperfection, la nullité de résultat que l'on remarque aujourd'hui dans les études de l'art.

« C'est ce qu'avaient parfaitement senti les grands maîtres de l'ancienne école italienne, et particulièrement l'homme célèbre dont nous venons d'invoquer l'autorité. Ils réduisaient presque toute l'étude de l'art à celle des élémens, persuadés qu'il est impossible d'élever un édifice solide, si l'on ne commence par en bien choisir et bien élaborer les premiers matériaux, et certains que cette première précaution prise, on parviendra sans peine à en faire l'emploi exigé, si d'ailleurs la nature a donné le génie nécessaire.

« Les élémens du chant peuvent en effet, aussi bien que ceux de l'art que nous avons cité précédemment, se renfermer dans un très court espace. La première page de ces exercices (pag. 5) en offre un tableau déjà vraisemblablement plus étendu que celui qu'en avait tracé Porpora. La pose du son dans tout le diapason de la voix; le port de voix sur tous les intervalles naturels: seconde, tierce, quarte, etc., et leurs progressions, dans les divers degrés de vitesse, ce qui comprend la roulade ou y mène naturellement; les intervalles altérés, praticables, objet oublié dans toutes les méthodes; les échelles chromatiques et l'enharmonique, celle-ci également partout omise; enfin, les divers ornemens du chant, tels que brisés, trilles, etc., tels sont les élémens ou matériaux dont toutes les compositions, si variées qu'elles soient, offrent la reproduction exclusive et le retour perpétuel. Il est évident que la parfaite exécution de ces compositions suppose la parfaite exécution de ces élémens. C'est donc vers cet objet essentiel que doit être dirigée toute l'étude de l'art du chant; et certes, je ne crains pas de l'assurer ici, et l'expérience l'apprendra à tout professeur et à tout élève qui voudront s'engager dans un enseignement et une étude consciencieuse que, quelles que soient les dispositions de ce dernier, et quelque borné que paraisse cet objet, cette étude est nécessairement l'affaire de plusieurs années; je dis plus, c'est celle de toute la vie; car jamais artiste d'un vrai talent ne viendra à bout de se satisfaire lui-même dans l'exécution de ces exercices, lors même qu'il parviendrait à satisfaire et à charmer les autres, par la raison qu'il possède en lui le sentiment d'une perfection inarrivable, caractère distinctif du talent supérieur.

« Dans ce tableau, ces exercices sont seulement indiqués. Un plus grand développement devenait inutile, puisqu'à raison de la diversité des voix, il est impossible de rien écrire en ce genre qui puisse s'appliquer généralement, soit sous le rapport du diapason, soit celui de l'étendue des voix. C'est au maître à faire les modifications qu'exigent les circonstances: quant à la méthode, elle doit par elle-même se réduire à un catalogue thématique qui indique l'objet des études et l'ordre que l'on y doit observer.

« Ils sont sans accompagnement, parce que toutes les études de chant doivent se faire de cette manière: l'usage de l'accompagnement dans l'étude du chant a des inconvéniens on ne peut plus graves; nous allons essayer de le faire sentir.

« Les plus beaux effets que possède la musique sont ceux qui s'obtiennent par les voix pures; c'est par l'étude de la musique vocale pure que l'on peut seulement espérer de les obtenir: l'étude du chant, faite sous le couvert de l'accompagnement, place d'abord l'élève hors de cette direction. Le premier mérite du chanteur est la pureté d'intonation; cette pureté est le résultat du sentiment inné de cette propriété que la nature a placée en divers degrés chez les divers individus: c'est en interrogeant sans cesse ce sentiment, soit en nous-mêmes, soit chez les individus qui sont reconnus pour jouir de l'organisation la plus parfaite, que chacun parvient à le porter au plus haut degré qu'il puisse lui faire atteindre. Au lieu de consulter ce sentiment, l'étudiant, asservi à l'accompagnement, prend l'habitude de subordonner son intonation à celle des instrumens, qui, par les lois même de leur accord, sont essentiellement tous plus ou moins faux[1]. Par-là il devient évident qu'au lieu de perfectionner en lui le sentiment de l'intonation, il l'altère et le dénature, et se rend incapable, comme le prouve l'expérience de tous les jours, d'exécuter les compositions qui exigent la plus parfaite justesse, celles qui sont écrites pour les voix seules, en style sévère, et de rendre les effets des voix, nous le proclamons encore une fois, les plus sublimes et les plus ravissans que l'art ait jamais pu produire[2].

(1) On sait que sur les instrumens à touches en particulier, et généralement sur tous les instrumens polyplectres, l'accord tempéré rend inexécutable l'enharmonique réel, et que le chromatique ne peut s'y pratiquer qu'approximativement.

(2) Les exercices élémentaires en ce genre étant fort rares, et les

« Indépendamment de ce défaut capital, l'accompagnement a encore un inconvénient général, c'est de couvrir et de déguiser toutes les imperfections du chant, dont il semble offrir la compensation par l'espèce d'éclat qu'il jette sur l'exécution. Dans l'enseignement, il distrait l'attention du maître, il le rend moins sévère sur les fautes de l'élève, et plus négligent à l'en avertir et à y porter remède. L'élève qui s'accompagne lui-même perd la plus grande partie de ses avantages par l'attention qu'il doit donner à l'accompagnement, par l'effort qu'il fait pour l'exécuter, et par la position qu'il doit prendre à cet effet. Le chanteur qui veut user de tous les moyens qu'il possède, et il n'en réunit jamais trop, quelque libérale qu'ait été envers lui la nature, le chanteur, dis-je, doit se tenir debout dans une attitude aisée et modeste. Il doit diriger toute son attention sur les moindres actes de ses opérations, afin d'en avoir la conscience et la perception la plus nette, et par-là s'accoutumer à s'en rendre entièrement le maître, et acquérir en même temps la première de toutes les qualités, la clarté, sans laquelle il ne peut espérer de produire aucun effet. Il doit, quant au caractère de son chant, s'attacher à conserver une noble et gracieuse simplicité susceptible de se prêter à toutes les nuances que commande le sentiment, et surtout se garantir de cette afféterie, de cette recherche exagérée d'expression si communes chez les chanteurs, et qui, loin d'exciter l'intérêt, ne font que dégrader l'artiste, et n'engendrent chez l'auditeur sensé, celui dont il importe le plus d'obtenir le suffrage et l'estime, n'engendrent, dis-je, que le dégoût, la fatigue et l'ennui.

« Toutes les bases de l'art et de l'enseignement du chant, inconnues à la plupart des maîtres et des élèves, sont renfermées dans ces préceptes qui paraîtront suffisans à ceux qui sont en état de les comprendre.

« Lorsque les élèves auront fait quelque progrès, on pourra choisir dans les recueils de solfèges des maîtres italiens quelques leçons des auteurs les plus estimés, particulièrement de Leo, de Porpora, Caffaro, etc., etc. On pourra ensuite leur faire chanter quelques airs, duos, trios, etc., des plus grands compositeurs, universellement reconnus pour chefs-d'œuvre dans le style idéal aussi bien que dans le style sévère (Voy. le *Manuel de Chant classique* et le *Manuel de Musique*, liv. VI). On conviendra qu'un pareil choix leur tiendra facilement lieu de ces volumineuses méthodes, qui n'offrent dans leur partie scolastique qu'un long et inutile développement des exercices dont nous leur présentons ici l'indication, et quant au surplus, que des compositions, fort estimables sans doute, mais auxquelles on voudra bien nous pardonner de toujours préférer les leçons des grands maîtres.

« L'élève qui, sous la conduite d'un habile professeur, aura eu le courage de se soumettre à la marche que nous venons de lui prescrire, verra son talent se développer successivement et atteindre sans effort la hauteur à laquelle la nature lui aura permis de s'élever; car il ne faut jamais oublier, dans l'étude et dans l'enseignement, que chacun de nous, dans l'ordre intellectuel et moral, aussi bien que dans l'ordre physique, a une portée qu'il ne peut jamais dépasser, quelque effort qu'il fasse et quelque procédé qu'il emploie. Les méthodes n'ont pour objet que de lui indiquer les moyens les plus propres à la lui faire atteindre : c'est le seul but que nous nous soyions proposé, et c'est aussi celui que nous désirons nous-mêmes avoir atteint dans cet essai. »

méthodes n'en renfermant aucun, nous nous sommes déterminés à en placer quelques-uns à la suite de cette méthode. Ces exercices ne sont autre chose que des traits d'harmonie des plus ordinaires, à trois voix, sur les intervalles harmoniques et les formules mélodiques les plus usitées. Ils peuvent s'exécuter à une, deux ou trois voix, à volonté, savoir à une voix pour la partie supérieure, à deux pour cette même voix et la partie grave. Ils conviennent à des voix égales ou inégales, et dans ce dernier cas, la partie moyenne peut à volonté être rendue par l'alto ou le ténor.

Nouvelles de Paris.

Le début de M. Nicolini dans la *Cenerentola*, qui avait été annoncé pour ces jours derniers, n'a point eu lieu; une indisposition du débutant l'a fait ajourner.

Les admirateurs du beau talent de Mme Pasta n'en jouiront plus long-temps; déjà l'on annonce ses dernières représentations. Ce soir elle doit jouer pour la dernière fois le rôle de *Desdemona*. Vendredi, 21 de ce mois, l'administration du Théâtre Italien donnera à son bénéfice *la Sonnambula*, opéra de Bellini, dans lequel elle chantera un des rôles principaux.

— Depuis l'ouverture du théâtre de l'Opéra-Comique, le public a paru rendre à ce théâtre la faveur dont il jouissait autrefois. Bien qu'aucune nouveauté n'ait été jouée, les recettes ont été passablement productives. Ce soir on donnera la première représentation du *Roi de Sicile*, opéra-comique en un acte; l'affiche annonce aussi la prochaine mise en scène de *la Marquise de Brinvilliers*.

Nouvelles des Départemens.

On lit dans l'*Indicateur du Nord*, du 6 octobre, l'article suivant sur le concert qui a été donné récemment à Douai par Mme Malibran et M. de Bériot :

CONCERT. — M. DE BÉRIOT. — Mme MALIBRAN.

« L'extérieur, les goûts, les manières de l'artiste portent l'empreinte du cachet de son talent, sa physionomie est le résumé des émotions de son ame, et l'observateur exercé a souvent, à la seule inspection de plusieurs artistes du même genre, assigné à chacun son mérite particulier.

« Qui ne devinerait à la mise négligée de Paganini, à son attitude disloquée, à son regard d'aigle, à son teint livide, à son air profondément absorbé que, pour lui, le corps n'est rien, que ses membres sont les souples esclaves de sa volonté, qu'un génie diabolique l'anime, qu'un feu trop vif le dévore, qu'il cherche ailleurs que sur terre ces inspirations surnaturelles qui semblent nous broyer le cœur par mille sensations inconnues; ce jeu *sylphique* qui tout à coup nous trouble l'esprit par un jet subit de sons aériens.

« Un visage réfléchi, pensif, fort d'expression, des habitudes austères, annoncent dans Baillot cet artiste distingué, ami du simple, du vrai, du beau, du grand; ce n'est pas comme Paganini un talent de fantasmagorie, de rêveries, c'est l'homme inspiré qui électrise un auditoire; une ame brûlante qui communique son feu, non ce feu dévorant qui tourmente, mais ce feu bienfaisant dont la douce chaleur anime sans cesse; ce n'est point l'éclair qui brille, c'est le soleil; ce n'est point une cascade impétueuse, c'est un fleuve majestueux.

« Une physionomie douce, expressive, mélancolique, des manières aisées, modestes ne font-elles point deviner le talent de Bériot? Quel charme est répandu dans son jeu, quelle suavité, quelle expression touchante! Paganini nous éblouit, nous rend stupéfaits, bêtes d'admiration; Baillot nous émeut profondément, nous domine par son énergique expression; Bériot nous enchante, nous caresse mollement, nous fait naître mille douces pensées, nous ravit et semble tenir un *mezzo termine* entre le jeu sévère du maître français, et la fantastique exécution du *maëstro* italien.

« Bériot est aussi remarquable comme compositeur que comme violoniste; ses conceptions musicales sont le fruit d'une imagination vive, fraîche, expressive; son concerto, surtout, renferme des beautés d'un genre neuf où tout en suivant les routes larges et savantes qu'a tracées le classique, il ne craint point de se lancer dans les sentiers attrayans et encore bizarres qu'a découverts le romantisme.

« Bériot a un archet large, bien placé sur la corde; son staccato est merveilleux de précision : dans les gammes pointées, ses notes s'y succèdent comme un long collier de fines perles : ses chants en double corde sont d'une justesse inimaginable; on croit entendre l'accord parfait de deux sœurs, qui, dès leur plus tendre enfance, ont uni l'harmonie de leurs voix à celle de leurs cœurs. Bériot n'a point laissé passer Paganini sans lui emprunter tout ce que le vrai talent doit recueillir : c'est ainsi qu'il fait admirablement le pizzicato de la main gauche; c'est ainsi qu'il fait, en se jouant dans les répétitions, ces légers harmoniques que sa modestie l'empêche encore de produire en public, ou que son grand goût, trop justement sévère, l'engage à repousser comme charlatanisme.

« C'est aussi à sa belle figure, à ses yeux expressifs, à ses traits nobles et biens tracés, que l'on devine la profondeur de sentiment de *Desdemone*, qui, par ces seuls mots : *Mon père m'abandonne!* arrache des larmes à tout un auditoire.

« Au milieu de sa gaîté habituelle, vous remarquez dans Mme Malibran une fermeté de caractère, une vivacité d'imagination, une mobilité de physionomie qui la rend propre à peindre les passions les plus violentes, et en même temps les plus variées. Qu'elle était grave dans son air de *Mercadante!* que les sons moelleux et suaves du soprano contrastaient admirablement avec sa voix pleine et mordante de contralto! que sa ballade anglaise offre d'originalité, par le genre d'expression qu'elle lui donne! C'est surtout dans les variations de la *Cenerentola* qu'elle déploie toutes les richesses de ses moyens : des octaves d'une justesse étonnante, des traits de vocalisation les plus difficiles, des phrases du meilleur goût, des sons attaqués hardiment, éteints avec charme, du feu, de l'ame, toutes les qualités de la cantatrice supérieure se montrent à découvert; enfin, dans ses petits airs : *Bonheur de se revoir*, et *Rataplan*, Mme Malibran prouve qu'elle peut progressivement descendre à la chanson naïve et s'abandonner à la plus aimable folie.

« Un voile léger semblait vouloir nous dérober quelques sons de la voix de l'illustre cantatrice; mais qu'elle ne s'y trompe point, le voile est nécessaire à la beauté, mais jamais à la voix dont l'extrême pureté fait toujours excuser la nudité.

« Mme Malibran a été souvent mise en parallèle avec Mlle Sontag : ce sont deux prodiges, c'est en quoi seulement elles se ressemblent; l'une est la Minerve du chant, l'autre en est la Vénus. Mlle Sontag est plus fé-

minine, elle ne possède point les moyens énergiques de Mme Malibran; sa voix est éolienne, aussi pure que le cristal, aussi nette que le piano dans les gammes chromatiques ascendantes et descendantes, elle est délicieuse, remplie de grace, de coquetterie; Mme Malibran est plus mâle, plus sévère, plus grande dans son genre, une salle de concert la tient trop à l'étroit: c'est un conquérant dans un *polygone*. Les pupitres immobiles ne lui disent rien, la tranquillité de sa pose ne laisse jaillir que quelques étincelles du feu dont brûle son ame; elle ne voit autour d'elle qu'admirateurs tandis qu'elle cherche la malédiction d'un père, les fureurs d'un amant, le glaive terrible de la justice pour y puiser ces émotions subites qui l'inspirent et qu'elle communique si vivement aux autres.

« Donai se souviendra long-temps des célébrités musicales qu'il vient de posséder, et en saura sans doute quelque gré à M. Luce qui entretient le feu sacré dans nos murs et peut présenter aux virtuoses qui nous viennent visiter un orchestre digne de les accompagner, capable de leur faire entendre les chefs-d'œuvre allemands.

« M. Méland[1], en portant trop haut, pour cette ville, le prix des places, a privé une foule de ses habitans du bonheur de contribuer au tonnerre d'applaudissemens qui a accueilli les deux artistes que nous venons d'admirer. »

Nouvelles étrangères.

Hollande. Sous la direction de M. A. C. G. Vermeulen, une société s'est formée depuis quelque temps à Rotterdam pour l'encouragement de la musique nationale, et principalement de la composition parmi les artistes hollandais. Cette société distribue annuellement des prix pour les meilleurs ouvrages, soit de musique instrumentale, soit de musique sacrée. Les compositions sont envoyées au secrétariat de la société; elles sont ensuite transmises à des commissaires chargés de prononcer sur leur mérite. Dans la vue d'assurer la plus grande impartialité dans les jugemens, le comité de la société a choisi les juges parmi des compositeurs et des professeurs étrangers. Ce sont MM. Hummel, Spohr, Reicha et Fétis. Les prix sont fixés en raison de l'importance des ouvrages. Pour une symphonie à grand orchestre, le prix est de 300 florins de Hollande (630 francs).

(1) Directeur du spectacle.

Bavière. MM. Lœhle, chanteur de la cour, et Fischer, inspecteur des écoles publiques, ont établi à Munich, il y a environ deux ans, une école de musique et de chant d'après la méthode de Pestalozzi. Les succès obtenus par les professeurs dans cette école ont été assez remarquables pour fixer l'attention du gouvernement. Le roi a accordé à cet établissement le titre d'*École centrale de musique* (Centralschule), avec un local et une subvention. Le magistrat de la ville de Munich y a joint une contribution annuelle qui est proportionnée en raison du nombre des élèves.

La méthode d'enseignement de Pestalozzi, dont les avantages appliqués à la musique ont été démontrés par des hommes d'un mérite considérable, tels que Nægeli, Natorp, Krebs et Kühler, est peu connue en France: cependant elle mérite peut-être plus de faveur que beaucoup d'autres à cause du rapport direct qu'elle a surtout avec l'amélioration de la condition des classes pauvres. Pestalozzi ne considérait point l'étude du calcul, du dessin, du chant, etc., comme le but qu'il proposait à ses élèves, mais comme un moyen d'amélioration intellectuelle et morale des enfans pauvres; il sentait que pour produire des résultats immenses, il fallait donner à la science, quelle qu'elle fût, la forme la plus simple, on pourrait presque dire la plus vulgaire: c'est ce qu'il a réalisé de la manière la plus heureuse et avec toute la puissance du génie dans son immortel écrit qui a pour titre: *Comment Gertrude instruit ses enfans*, ou *Directions adressées aux mères sur la manière d'instruire elles-mêmes leurs enfans* (Leipsick, 1820). Nægeli a développé les principes de ce philantrope dans un ouvrage sur les élémens de la musique, ouvrage qui n'a d'autre défaut que d'être trop étendu. C'est l'application spéciale et pratique de ces mêmes principes que MM. Lœhle et Fischer ont entreprise: déjà les résultats démontrent qu'ils ne se sont point trompés.

MUSIQUE D'ORGUE.

Publications nouvelles en Allemagne.

1° Orgel-Journal (Journal d'Orgue), 1re-10me livraisons, à Manheim, chez R. F. Keckel. Le prix de chaque livraison est de 24 kreutzer (1 fr. 20 c.). Douze livraisons composent un volume.

Ce Journal est composé de pièces des organistes les plus célèbres de l'Allemagne, tels que Rink, Vanhal, Vierling, Kittel, Keller, Gebhardi, Kühler, J.-S. Bach, Bühler, Tanscher, A. Hesse, Winkelmeyer, Seibold, J.-L. Krebs, Henkel, Wecker et Zœllner. Le choix des

morceaux qu'on y admet est fait avec goût, aussi obtient-il un succès décidé. La liste des souscripteurs, insérée dans une des dernières livraisons, remplit trois feuilles d'impression.

2° 30 *Kurze und leichte Orgelprœludiren durch alle Tonarten für angehende Orgelspieler* (30 Préludes d'orgue courts et faciles dans tous les tons pour les organistes commençans, par Ch.-H. Rink. Œuvre 93). A Bonn, chez Simrock.

3° *Zwœlf Orgelstücke zum gottesdienstlichen Gebrauche* (Douze pièces d'orgue pour l'usage des fêtes solennelles, par le même, œuvre 94). Offenbach, chez André.

4° *Leichtes Prœludium für die Orgel zum Gebrauch bei Trauerfeierlichkeiten* (Préludes faciles pour l'orgue, à l'usage des cérémonies funèbres, etc.), par Adolphe Hesse, organiste de l'église cathédrale de Ste-Élisabeth à Breslau. Breslau, chez C.-G. Forster.

5° XII *Studien für die Orgel mit obligaten Pédal* (Douze études pour l'orgue avec pédale obligée, par le même). *Ibid.*

6° *Fantasie für die Orgel* (Fantaisie pour l'orgue, par le même, œuvre 22). *Ibid.*

7° *Leichte Orgelvorspiele zum Gebrauch für Organisten in kleinen Stædten und auf dem Lande* (Pièces d'orgue faciles à l'usage des organistes des petites villes et de la campagne, contenant des préludes, des chorales fugués, des chorales arrangés à quatre parties, etc.; par Adolphe Hesse. Œuvre 25). *Ibid.*

La Direction de l'Agence générale de Musique se charge de procurer ces ouvrages, ainsi que toute la musique d'Allemagne.

S'adresser à l'Agence, *rue du Helder*, n° 13.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

A VENDRE,

Deux Pianos a queue, d'occasion, à six octaves et demie. Ces deux instrumens peuvent convenir, par leur solidité, à des pensions ou autres établissemens publics.

S'adresser au bureau de l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13.

Bulletin d'Annonces.

Le Philtre, opéra en deux actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.

Ouverture, — 5 fr.

N. 1. Ballade: *La reine Iseult aux blanches mains*, chantée par Mme Damoreau. — 2 fr. 25 c.

N. 2. Air: *Je suis sergent, brave et galant*, chanté par M. Dabadie. — 4 fr. 50 c.

N. 2 *bis*. Air transposé en *la*. — 4 fr. 50 c.

N. 3. Air: *La coquetterie fait seul mon bonheur*, chanté par Mme Damoreau. — 3 fr. 75 c.

N. 4. Air: *Vous me connaissez tous, messieurs, je le suppose*, chanté par M. Levasseur. — 4 fr. 50 c.

N. 4 *bis*. Air transposé en *ré*. — 4 fr. 50 c.

N. 5. Air: *Philtre divin, liqueur enchanteresse*, chanté par M. Ad. Nourrit. — 3 fr. 75 c.

N. 6. Duo: *Je sais d'avance son langage*, chanté par Mme Damoreau et M. Ad. Nourrit. — 6 fr.

N. 7. Trio: *Dedans le cours de mes conquêtes*, chanté par Mme Damoreau, MM. Ad. Nourrit et Dabadie. — 6 fr.

N. 8. Couplets: *Habitans des bords de l'Adour*, chantés par Mlle Jawureek. — 2 fr.

N. 9. Barcarolle: *Je suis riche et vous êtes belle*, chantée par Mme Damoreau et M. Levasseur. — 3 fr.

N. 9 *bis*. Réduite à une voix.

N. 10. *Si l'honneur a pour toi des charmes*, chanté par MM. Ad Nourrit et Dabadie. — 6 fr.

N. 11. *Je voulais partir pour la guerre*, chanté par Mme Damoreau et M. Ad. Nourrit. — 5 fr.

Morceaux détachés à grand orchestre.

Ouverture, n°s 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11.
Grande partition. — 120 fr.
Parties séparées. — 120 fr.

A Paris, chez E. Troupenas, éditeur du Répertoire des opéras français, rue Saint-Marc, n. 23.

Donizetti. *Anna Bolena*, partition, avec piano. — 36 fr.

Tous les morceaux détachés, entre autres:

Come innocente giovane, cavatine chantée par Mme Pasta, transposée sans les chœurs. — 3 fr.

Da quel dì, cavatine chantée par Rubini, sans les chœurs. — 3 fr.

Vivi tu, idem. idem. — 3 fr.

Per questa fiamma, cavatine chantée par Mme Tadolini, arrangée sans les chœurs. — 4 fr. 50 c.

Coppia iniqua, scène et air chantés par Mme Pasta, arrangés sans chœurs. — 4 fr. 50 c.

Contredanses sur *Anna Bolena*, par Tolbecque, pour piano:
1er quadrille. — 3 fr. 75 c.
2e quadrille. — 3 fr. 75 c.

Se il mio nome saper bramate, canzonetta de Rossini, ajoutée par Rubini dans le *Barbier*. — 1 fr. 50 c.

Una barchetta in mar, canzonetta de Gianni de Calais, chantée par Tamburrini. — 3 fr.

Chez Pacini, éditeur des opéras de *Rossini*, boulevard Italien, n° 11.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 37.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 22 OCTOBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

CORRESPONDANCE.

A monsieur Fétis, *rédacteur de* la Revue musicale.

Paris, 15 octobre 1831.

Monsieur,

Dans le dernier numéro de votre *Revue musicale*, toujours si instructive et si intéressante, vous avez placé des considérations neuves sur l'une des principales différences qui distinguent la musique de toutes les sciences et de tous les autres beaux-arts; vous avez fait observer que le domaine de chaque science, ainsi que le domaine de la poésie, celui de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, se forment d'un enchaînement de progrès, de découvertes, de théories, d'applications qui se modifient successivement les unes par les autres, mais jamais ne s'évanouissent; en sorte que, dans les termes les plus avancés d'une science ou d'un art quelconque, on retrouve les rudimens, les idées initiales qui en ont signalé la naissance, et que, dans l'intervalle plus ou moins prolongé qui a séparé cette origine du point où l'on est parvenu, rien de marquant n'a été perdu, tout s'est placé et a demeuré comme pièce nécessaire à l'ensemble de l'édifice.

Il n'en est pas de même en musique. Cet art ne se développe point par transmissions successives, mais par changemens, d'ordinaire absolus. La musique des Grecs et des autres peuples de l'antiquité n'a aucun rapport avec la nôtre; celle des Arabes, des Persans, des Chinois, des Orientaux, des Ecossais, nous laisse entièrement dans l'indifférence, nous choque même, nous rebute, tandis qu'elle ravit les indigènes, qui, à leur tour, ne seraient que fatigués, rebutés par nos concerts les plus parfaits.

Cependant l'Europe moderne, comme vous l'avez judicieusement remarqué, a paru fonder, vers le quinzième siècle, un système de composition musicale qui, depuis cette époque, s'est soutenu, amélioré, mais n'en a pas moins resté en incohérence absolue avec celui des peuples contemporains répandus sur les continens de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique.

Voici, monsieur, ce que je crois pouvoir dire pour expliquer cette sorte d'hétérogénéité, sous le rapport de la musique, entre les peuples anciens et les peuples modernes, ainsi qu'entre les peuples de l'Europe moderne et ceux des autres continens.

La musique est l'art de mettre en œuvre les sons produits par les corps sonores, de manière à en former, soit une combinaison, soit une succession, agréables pour l'homme qui les écoute.

Mais l'homme qui les écoute est lui-même un corps sonore dont toutes les parties sont harmoniques entre elles; en sorte que tout homme, quelle que soit son organisation, pourvu d'ailleurs qu'il ne soit point malade, est toujours excellent musicien pour lui-même; car, à l'instant où il exprime un son par son organe musical, par son organe de la voix, il produit, dans l'intimité de son être, des fluides qui, au sein de son organe de l'ouïe ou d'autres organes plus intérieurs, se combinent subitement, harmoniquement avec les sons émanés de son organe de la voix. C'est là le point fondamental de la physiologie musicale.

Supposez maintenant qu'à l'instant précis où un excellent chanteur de nos temps modernes, un Lablache, un Rubini vient de produire sur le Théâtre Italien un son jugé par tous les auditeurs un son pur, juste, un son parfait, ce virtuose change subitement, radicalement d'organisation, que, par conséquent, il devienne subitement, organiquement producteur d'un fluide sonore de constitution nouvelle, sans concordance de vibration avec celui qu'il vient de lancer, il ne reçoit alors celui-ci qu'avec souffrance, et les nouveaux sons qu'il produit, dans son nouvel état d'organisation, ne plaisent

plus aux auditeurs qui avaient si vivement goûté les premiers.

Faites la supposition contraire : que, pendant le plus beau finale d'*Othello* ou du *Barbier de Séville*, tous les auditeurs changent subitement, radicalement d'organisation, prennent subitement l'organisation des contemporains de Louis XIV, ils feront plus que cesser d'être ravis par les chanteurs et l'orchestre du Théâtre Italien, ils seront choqués, irrités. Si vous voulez les apaiser, les ravir de nouveau, il faudra que vous complétiez le miracle, il faudra que les compositions de Lulli, de Campra soient subitement substituées à celles de Rossini, et que ces compositions ressuscitées soient exécutées comme elles l'étaient par les contemporains de Campra et de Lulli.

Des suppositions analogues indiqueraient ce qui aurait lieu si les auditeurs devenaient subitemant organisés comme le sont aujourd'hui les Chinois, les Persans, les Arabes, ou comme l'était le peuple grec au siècle de Périclès. Il faudrait toujours, pour que la satisfaction de l'auditoire ne cessât point d'être obtenue, que tous les musiciens, chanteurs et accompagnateurs prissent à l'instant une organisation semblable.

La musique est donc un art essentiellement variable, non en elle-même, car ses lois de perfection sont fixes et précises, mais dans ses rapports avec l'humanité. L'organisation de l'homme qui l'écoute est une condition préliminaire qui, d'avance, règle le caractère et l'assortiment des sons qu'elle doit employer. Or, l'organisation de l'homme change sans cesse, au gré du climat, de l'éducation, du régime, des bienfaits de la civilisation. Aux mêmes époques, la diversité des climats produit une disparité d'organisation musicale signalée par la disparité des diverses langues parlées en même temps dans les diverses régions. Aux époques successives, le changement continu d'idées, d'éducation, de régime, modifie sans cesse le tempérament humain, et, tant qu'il y a progrès, le rend plus sensible, plus harmonique, plus disposé à entrer en concordance avec la fécondité musicale de la nature. A toutes les époques, dans toutes les régions, chez tous les peuples, la musique extérieurement produite, qui se trouve en concordance avec le tempérament actuel de l'auditeur, est la seule qui l'émeuve, qui l'épanouisse, parce qu'elle fait réellement concert avec les sons qu'il produit ou qu'il peut produire. Toute autre musique, moins avancée en perfection ou plus fertile en combinaisons, plus avancée en richesse, est pour lui une langue étrangère ; il se fatigue de l'entendre, parce qu'il ne la comprend pas.

Il est aisé de voir maintenant que les autres beaux-arts, que la poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture ne sauraient être affectés aussi profondément que la musique par les modifications que le tempérament humain reçoit des diversités du climat ou des changemens de mœurs et de régime. La musique est le seul art qui puisse s'isoler de toute union à d'autres emplois de la pensée ou de la sensibilité humaines. Ni la poésie, ni les arts du dessin n'ont cette faculté. Quelle poésie se trouverait dans un assortiment de mots ne peignant à l'imagination aucun être défini, aucune scène forte ou touchante, aucune de ces combinaisons, soit réelles, soit possibles, d'objets naturels, d'objets connus, à peu près sous les mêmes formes, dans tous les lieux, dans tous les temps ? Quel art se trouverait dans un rapprochement de lignes et de couleurs, ou dans un entassement de matériaux qui ne présenteraient au spectateur que du fortuit, de l'arbitraire, sans modèle dans la nature ?

La poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture sont donc essentiellement des arts d'imitation ; la musique seule est un art de création et d'expression. Avec des sons, exclusivement des sons, l'homme peut produire des combinaisons que la nature, réduite à elle-même, ne lui a jamais fait entendre, ne fera entendre chez aucun peuple, en aucun lieu, qui par conséquent ne sont en réalité la représentation d'aucun être, d'aucun mouvement d'êtres, mais sont l'expression actuelle, l'expression improvisée de l'action vitale, de l'action organique, éprouvée en ce moment par le musicien producteur. C'est ce qui fait, pendant toute la durée de cette création, son état d'activité brûlante, de jouissance féconde.

Sans doute chaque composition musicale a un caractère particulier, un caractère analogue à la disposition organique dans laquelle le compositeur se trouve ; c'est ce qui fait que chacune peut être associée au tableau poétique de sentimens analogues à cette même disposition. Mais cette association n'est pas nécessaire à la musique pour émouvoir l'auditeur qui, par son organisation, est en concordance avec elle. Pour les élèves du Conservatoire, les symphonies d'Haydn, de Mozart, de Beethoven sont aussi dramatiques que les opéras de Rossini et de Weber.

Telle est donc la cause immédiate de la mobilité du goût de l'homme civilisé pour les productions musicales. A mesure que la civilisation avance, le tempérament de l'homme s'enrichit ; et c'est surtout à l'aptitude musicale qu'aboutit ce progrès de richesse organique, parce que l'aptitude musicale est, sans figure, le timbre de l'organisation. Plus l'organisation est féconde

et harmonique, plus ce timbre est d'un jeu facile et d'un éclat pénétrant. Mais la loi des compensations veut que tout ce qui est vif, facile, pénétrant soit variable et fugitif. J'ai vu le temps (il y a plus d'un demi-siècle) où, dans nos villages de province, une pauvre petite romance était universellement chantée pendant dix ans. Quelle est celle aujourd'hui qui obtient un succès de dix jours? Mais elles viennent en si grand nombre! il y a aujourd'hui tant de compositeurs, et des compositeurs si féconds! D'une part, la multiplicité des productions musicales les entraîne à se supplanter mutuellement; d'un autre côté, plus l'organisation de l'homme s'étend, se perfectionne, plus elle le rend susceptible de jouissances; et plus il devient susceptible de jouissances, plus il est avide de nouveautés. Je résume ces considérations.

Tous les beaux-arts sont tributaires de cette mobilité que les progrès de la civilisation impriment au tempérament de l'homme. Chacun exprime, par le caractère de ses ouvrages en crédit, le caractère de la génération contemporaine. C'est ce que l'on avait dit en général de la littérature; mais c'est ce qui doit être dit spécialement de la musique, parce que la musique est pour ainsi dire un art vague et fluide comme l'air, son principal instrument. Dans les autres arts, dans les divers emplois de l'industrie mécanique, dans les sciences surtout, il y a beaucoup plus de substance grave, susceptible de permanence. La mode cependant intervient aussi dans leur destinée, mais elle ne la règle point impérieusement, rapidement et sans retour. En musique, nous voyons que Sacchini, qui en était le Racine, qui en avait le goût, la correction, l'élégance, le sentiment, la sagesse, Sacchini est délaissé, tandis que Racine n'est négligé que sur nos théâtres; dans nos bibliothèques il est en honneur.

Sur nos théâtres, une production récente et en réalité très remarquable, *Marion Delorme*, attire la foule. L'école de Victor Hugo en littérature, émule de celle de Rossini en musique, est, comme elle, brillante, spirituelle, inégale, passionnée, téméraire, pétillante d'idées, qu'elle jette à l'aventure, sans s'inquiéter de les lier par un plan, par l'unité de style et de composition. Mais, remarquons-le de nouveau, il est encore beaucoup de littérateurs qui repoussent Victor Hugo, qui exposent avec réflexion, avec méthode leurs raisons de condamner ses innovations saillantes; il n'est plus un musicien qui n'aille avec empressement entendre *le Barbier de Séville, Cendrillon, la Pie voleuse, Othello, Tancrède*, et qui en les écoutant ne soit détourné de toute réflexion, de toute critique par l'entraînement du plaisir.

D'après ce que nous venons de dire, on peut considérer le genre musical créé par Rossini et goûté aujourd'hui par toute l'Europe, comme l'enseigne caractéristique des mœurs et du tempérament de la génération actuelle : c'est ce que l'on pourrait développer par bien des considérations politiques; mais ce serait sortir de mon sujet.

J'y rentrerai, Monsieur, si vous me le permettez, en vous adressant une seconde lettre, où je poserai les bases premières, les bases physiques de la musique.

Azaïs.

ACOUSTIQUE.

Notice sur la limite de la perception des sons graves, Par M. Savart[1].

J'ai publié, dans le tome 44, page 337, de ces Annales (*Annales de chimie et de physique*), une note dont le but principal est d'établir que, s'il existe une limite au-delà de laquelle les sons aigus cessent d'être perceptibles pour l'oreille humaine, cette limite est beaucoup plus éloignée qu'on ne l'avait d'abord pensé[2], puisqu'on peut entendre des sons qui résultent de plus de quarante mille oscillations simples par seconde. J'annonçais à la fin de cette note que s'il était possible de produire sur l'organe de l'ouïe une suite d'impressions qui pussent, à l'occasion de chaque impulsion, durer plus long-temps qu'un seizième de seconde, il n'était pas douteux qu'on pourrait percevoir des sons plus graves que ceux qui sont produits par trente-deux oscillations simples par seconde, et que par conséquent il n'y aurait pas non plus de limite à la perception des sons graves. J'ai cherché à réaliser cette hypothèse par un moyen de production du son qui, jusqu'ici, était, je crois, resté entièrement inconnu, et dont je vais d'abord essayer de donner une idée.

Lorsqu'une roue composée d'un plus ou moins grand nombre de rais est animée d'un mouvement de rotation, elle imprime à l'air qui l'environne un mouvement dans le même sens que le sien; or, tandis que ce mouvement est imprimé à l'air, si l'on approche de la roue, dans la direction d'un de ses rayons, le bord d'une planche mince ou d'une feuille de carton dont le plan soit perpendiculaire à celui de la roue, il est clair que le courant d'air sera momentanément interrompu, lorsque

(1) Tirée des Annales de chimie et de physique, publiées par MM. Gay-Lussac et Arago, tom. 47, p. 69 et suiv.

(2) Une partie de cette note a été insérée dans le 10e volume de *la Revue musicale*.

l'un des rais viendra à passer devant cette espèce d'obturateur, et que pendant tout le temps que le rais emploiera pour le franchir, le fluide se comprimera en-dessus de l'obstacle en même temps qu'il se dilatera en-dessous, de manière qu'au moment où le rais échappera, l'air comprimé se précipitera dans le vide imparfait qui aura été produit. On conçoit que si la vitesse de rotation est suffisamment grande, il devra résulter de ce mouvement subit de l'air un bruit analogue à celui qui a lieu lorsque ce fluide se précipite dans un vase qui contient de l'air plus ou moins dilaté; c'est aussi ce qui a lieu, et comme cet effet est le même pour chaque rais, il se produit une suite de petites explosions dont le nombre est proportionnel au nombre de rais et à la vitesse de rotation de la roue; et qui, lorsqu'elles sont assez multipliées dans une seconde de temps, donnent naissance à un son soutenu qui peut acquérir beaucoup d'intensité, si, au lieu d'un seul obturateur, on en dispose quatre dans un même plan diamétral de la roue.

Tel est, en général, le principe sur lequel repose la construction de l'appareil dont j'ai fait usage. Il faudrait maintenant étudier dans ses particularités ce nouveau moyen de production du son, et tâcher de déterminer exactement l'influence de la longueur, de l'épaisseur et de la largeur des rais, ainsi que celle de l'épaisseur des obturateurs; mais comme j'ai seulement en vue, dans cette note, de m'occuper de la limite de la perception des sons graves, je laisserai pour le moment toutes ces questions de côté, et je me bornerai à dire que l'expérience montre, 1° que l'intensité du son croît très rapidement avec la longueur des rais; 2° que, pour obteuir des coups très secs et très intenses, il faut que l'arête des rais soit parallèle à celle de l'obturateur à l'instant où il la dépasse, et que le bord de l'obturateur ne soit pas éloigné de plus d'un millimètre du plan dans lequel circule la barre; 3° enfin, que le nombre des coups dans un temps donné étant déterminé, ils sont d'autant plus intenses que le nombre des rais est moins grand, ou en d'autres termes, qu'ils sont animés d'une plus grande vitesse.

La construction de l'appareil dont j'ai fait usage est basée sur ces observations: il est composé d'une roue de quatre pieds et demi de diamètre destinée à imprimer un mouvement de rotation à une barre de fer d'environ deux pieds et demi de longueur, de deux pouces de largeur et de six lignes d'épaisseur, qui est traversée au milieu de sa longueur et perpendiculairement à ses plates faces par un axe qui tourne dans des coussinets fixés à un banc très solide et très lourd sur lequel est également montée la grande roue motrice. De chaque côté du plan circulaire décrit par la barre, et suivant une de ses diamètrales, sont disposées deux planches minces qui reposent sur les faces supérieures du banc et qui peuvent à volonté être plus ou moins rapprochées des faces de la barre qui doit circuler entre elles. Au moyen d'un compteur adapté à l'axe même de la barre on peut facilement déterminer le nombre de tours qu'elle exécute par seconde. Il est évident que, dans cette disposition, le nombre de coups est double du nombre des tours, puisqu'à chaque révolution de la barre il y a un choc produit.

Lorsque la barre commence à décrire ses révolutions, la vitesse étant peu considérable, on entend d'abord des coups séparés les uns des autres et qui ressemblent à des explosions extrêmement faibles; mais lorsque la vitesse devient plus grande, les coups deviennent de plus en plus intenses, au point qu'on serait tenté de croire que la barre frappe contre un corps solide, et en même temps on entend un son soutenu extrêmement grave qui paraît d'abord très faible, mais qui en suite acquiert une intensité extraordinaire lorsque les chocs sont assez voisins les uns des autres pour que les impressions produites par chacun d'eux sur l'organe de l'ouïe durent assez long-temps pour se superposer d'une manière convenable. Néanmoins, avec l'appareil dont il s'agit, le nombre de tours ne pouvant guère être plus grand que de vingt-cinq ou trente par seconde, on perçoit toujours chaque choc indépendamment du son soutenu, de sorte que le son est toujours de la nature de ceux qu'on appelle sons ronflans [1]; il a d'ailleurs une telle intensité que toutes les personnes qui ont assisté à ces expériences en ont toujours été étonnées; et en effet, cette intensité est telle que, dans une pièce fort grande, il est impossible d'entendre le moins du monde le son d'un orgue ou d'une basse, non plus que les sons de la voix humaine, tandis que l'appareil est en jeu.

Le point important était ici de déterminer exactement pour quel nombre de coups on commencerait à percevoir le son soutenu; or, l'expérience ayant été faite à diverses reprises devant un grand nombre de personnes, toutes se sont accordées pour fixer cette limite autour de sept ou huit chocs par seconde, ce qui correspond à quatorze ou seize vibrations simples par seconde. Mais cette limite ne peut pas être considérée

(1) Avec une roue de deux pieds et demi de longueur formée par huit rais, et animée d'une vitesse de rotation convenable pour obtenir cinquante à cent coups par seconde environ, les sons sont d'une rondeur, d'une force et d'une pureté admirables, et l'on ne distingue plus du tout le son soutenu des coups périodiques qui le produisent.

comme absolue, car avec un appareil d'un rayon plus petit, le son soutenu ne paraît qu'à l'occasion d'un b ie plus grand nombre de coups, de sorte qu'il est naturel de conclure de là que si la barre mobile était plus longue, les coups étant beaucoup plus forts, le son soutenu se ferait sentir pour un nombre de coups beaucoup moindre.

Ainsi, jusqu'ici rien n'établit qu'il y ait des limites tant à la perception des sons graves qu'à celle des sons aigus, et au contraire, les faits *semblent* établir que si la durée de la sensation produite par chaque choc pouvait être diminuée proportionnellement à l'augmentation du nombre des chocs, dans un temps donné, les sons les plus aigus seraient perçus avec autant de facilité que ceux qui le sont beaucoup moins; tandis que, au contraire, si l'on pouvait augmenter la durée de la sensation produite par chaque coup proportionnellement à la diminution de leur nombre, toujours dans un temps donné, les sons les plus graves seraient aussi facilement perceptibles et aussi soutenus que ceux qui sont moins graves et qui semblent plus en relation avec la sensibilité de notre organe.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DU ROI DE SICILE,

Bouffonnerie en un acte, de MM. Soulié et Dulac, musique de M. Casimir Gide.

Depuis qu'on imprime les affiches de spectacle en si gros caractères, je les lis du bout de la rue, et ne me donne pas la peine d'aller les étudier. C'est autant d'épargné pour mes jambes et pour ma tête, car la lecture d'une affiche exige souvent une tension d'esprit que ma paresse naturelle me fait éviter avec soin : je ne veux pas employer mon intelligence pour si peu. Je n'aime pas plus une affiche qu'une charade.

Je n'avais donc pas vu qu'il s'agissait d'une bouffonnerie. *Le Roi de Sicile...* Rien n'est moins bouffon qu'un pareil titre. Ce n'est pas que bien des rois n'aient été des pantins, mais non pas à la manière de ceux de Séraphin; les bouffonneries de roi sont rarement plaisantes, et les farces monarchiques toujours peu risibles. J'avais donc tout honnêtement pris la chose au sérieux, et je m'étais préparé à écouter avec recueillement.

J'avoue que je fus désappointé tout d'abord quand j'entendis résonner des noms tels que ceux de *Potain*, de *Bon nez* ou de *Friquet*. J'appris alors que j'étais rue Mouffetard; ce fut un trait de lumière, j'écoutai de nouveau, et je compris, ou à peu près, ce qu'on va lire.

M. Potain est un brave homme qui tient une maison garnie où il loge, *à pied et à cheval* sans doute, mais plus probablement à pied, car ce sont des étudians du pays latin qu'il héberge. M. *Potain* donc a pour locataire un jeune musicien du nom de *Sainville* qui compte sur le succès d'un opéra pour payer des lettres-de-change qu'il a souscrites et pour lesquelles il est poursuivi à outrance. Il n'est pas en bonne odeur chez M. *Potain*, car M. *Bon nez* prétend avoir flairé de loin ses principes suspects. Mlle *Potain* pense tout autrement, aussi le défend-elle contre les attaques de M. *Bon nez*, qui affirme que le jeune musicien ne peut être qu'un révolutionnaire, puisqu'il fait des *airs* et des *duos* à la manière de Rossini. Il s'y connaît lui, M. *Bon nez*, car il est *serpent* de sa paroisse et ne veut entendre parler que de sa musique à lui, musique essentiellement monarchique et religieuse.

Sainville a été découvert par un de ses créanciers, M. Joyaux, qui veut l'incarcérer, s'il ne donne un à-compte de 3,000 francs. Pour se les procurer, Sainville fait passer M. Joyaux pour le roi de Sicile détrôné, se donne lui-même pour le prince héréditaire, et parvient ainsi à arracher de M. Potain la somme de 3,000 francs, avec laquelle il obtient la liberté. Sur ces entrefaites, son père arrive tout à point pour le tirer d'embarras, payer ses dettes et lui faire épouser Mlle Potain.

J'ai dit plus haut que je vins avec des dispositions toutes sérieuses pour entendre *le Roi de Sicile*. Malheureusement les auteurs m'ont laissé dans la même humeur; je ne fus nullement déridé par leurs bouffonneries, et le pire est que le public fut de mon avis, en sorte que la pièce fut terminée au milieu des sifflets.

M. Soulié est un jeune auteur de talent qui compte déjà plusieurs succès honorables. *La Famille de Lusigny*, qu'il vient de faire représenter au *Théâtre Français*, a complètement réussi. Il s'est trompé cette fois, et je n'hésite pas à le lui dire, car il est homme à prendre une brillante revanche.

M. Casimir Gide, auteur de la musique de cet ouvrage, est un jeune compositeur dont les essais, dans quelques drames représentés au théâtre des Variétés, ont fait concevoir des espérances pour son avenir. Il est fâcheux que son début à l'Opéra-Comique n'ait pas eu lieu par un ouvrage plus favorable à la musique. En Italie, les plus grands musiciens ont souvent déployé toutes les ressources de leur talent dans des farces ridi-

cules qui leur ont fourni d'heureuses inspirations; mais en France on ne sait point rire en musique. Des couplets, de légers rondeaux, sont à peu près tout ce que ce genre peut supporter parmi nous. On peut opposer, il est vrai, à cette opinion le succès de l'*Irato;* mais cet exemple ne serait pas concluant. L'*Irato* a été présenté au public comme un cadre de musique, et même comme la traduction d'un opéra bouffe italien; en second lieu tout y avait été disposé pour servir le compositeur, et celui-ci a fait dans un quatuor de son opéra un chef-d'œuvre qui, seul, vaut un opéra; enfin, on y avait réuni tout ce qui savait chanter à l'Opéra-Comique, c'est-à-dire Elleviou, Martin, Solié, Mlles Rolandeau et Phillis. Néanmoins, malgré tant d'avantages, l'*Irato*, estimé comme une des meilleures productions de l'école française, a toujours paru froid et sérieux à la représentation. M. Gide, auquel on n'a donné à mettre en musique qu'une bouffonnerie sans gaîté, et, pour exécuter ce qu'il a écrit, que des chanteurs pour rire, n'avait aucune chance de succès. Plusieurs morceaux de sa partition annoncent de la facilité à trouver des chants gracieux et des effets bien combinés; mais leur alliance à des situations fausses, que leur développement prolongeait encore, leur a nui et les a frappés de froid. Malgré les défauts d'une exécution déplorable de la part des chanteurs, on a néanmoins remarqué un quintetto et un morceau d'ensemble qui, placés plus avantageusement et mieux exécutés, auraient fait honneur au talent de M. Gide. Une romance, chantée avec goût par Thénard, est aussi d'une mélodie agréable.

Nous venons de parler de l'exécution : on ne peut rien imaginer de pire. Eh! comment aurait-il pu en être autrement? A l'exception de Thénard, bon musicien et chanteur auquel il ne manque qu'un peu plus de voix, le reste des acteurs semblait avoir été choisi à dessein pour nuire à l'opéra nouveau : c'étaient Fargueil, Ernest, Julliet et Mme Salard! Cette dame chante souvent faux; mais le pire est qu'elle met beaucoup de négligence dans sa manière de phraser et de poser sa voix. Au reste, ce n'est pas à ces pauvres gens qu'on peut s'attaquer pour n'avoir pas plus de talent, c'est à l'administration qui les a engagés pour un théâtre lyrique, que tous les reproches doivent s'adresser. Il faudra bien cependant que le public les accepte jusqu'au mois d'avril 1833, époque où le nouveau directeur aura le droit de les renvoyer et de recomposer sa troupe.

—L'Opéra est toujours le rendez-vous des notabilités sociales, et la plupart des représentations sont fort brillantes. Mlle Taglioni continue à faire merveille; sa danse aérienne tourne la tête même aux diplomates et aux hommes d'Etat, qui vont chercher dans les prestiges de l'Académie royale de musique des délassemens après leurs travaux.

Les répétitions de *Robert le Diable* se suivent avec activité; il paraît vraisemblable que la première représentation de cette pièce aura lieu du 5 au 10 novembre prochain.

—Mme Pasta se montre toujours admirable dans la plupart de ses rôles; malheureusement nous serons bientôt privés du plaisir de l'entendre. Pour la dernière fois elle a chanté les rôles de *Tancrede*, de *Desdemona* et d'*Anna Bolena*. Lundi prochain, 24 octobre, aura lieu la représentation à son bénéfice, composée de *la Sonnambula*, opéra en deux actes, de Bellini. On dit beaucoup de bien de cette partition, le premier ouvrage de Bellini qui aura été entendu à Paris.

—Les nouveautés musicales vont se succéder partout. A l'Opéra-Comique, la première représentation de *la Marquise de Brinvilliers* sera donnée vers le 30 de ce mois; au théâtre des Nouveautés, on annonce pour la même époque *les Sybarites de Florence*, opéra tiré des compositions de Weber et de M. Meyerbeer, et arrangé par M. Castil-Blaze.

Nouvelles étrangères.

Milan. Le 4 de ce mois, le Conservatoire impérial et royal de musique a donné un concert pour la distribution de ses prix. La plupart des artistes couronnés cette année sont encore fort jeunes, et aucun des chanteurs ne pourra passer immédiatement à des débuts sur quelque théâtre d'Italie; mais plusieurs donnent des espérances pour l'avenir. Parmi les chanteurs qui se sont fait entendre à ce concert, on a surtout remarqué Mlles Ravina, Merlo, Brambilla, Assandri, Strepponi, Pasi et Fontana. On a aussi applaudi le jeune Leonardi comme chanteur, Fazzini comme violoniste, Pessina sur la flûte, et Cantè sur le hautbois.

Les élèves qui ont obtenu les premiers prix sont: 1° pour le chant, Louise Ravina, Marie Merlo, et Louis Leonardi; 2° pour le violon, Fazzini; 5° pour la composition et le piano, Jules Alary; 4° pour la composition et le chant, Jean-Baptiste Croff.

Bologne. Donzelli, qui vient de débuter à Bologne dans *Otello*, y a obtenu beaucoup de succès comme chanteur et comme acteur. Mlle Mariette Albini, qu'on a entendu à Paris il y a quelques années, a été aussi vivement applaudie dans le rôle de *Desdemona*.

Aucune nouveauté n'a paru depuis quelque temps sur

les théâtres d'Italie : la plupart vivent toujours aux dépens du répertoire de Rossini, de Bellini et de Donizetti. A Lucques, on a joué le 17 septembre la première représentation de *Guillaume-Tell*, arrangé pour la scène italienne. Le 24 du même mois, Mme Corradi Pantanelli, *prima donna*, a composé la représentation à son bénéfice du premier acte de *Semiramide*, et du deuxième acte de *Guillaume-Tell*. A Trieste, Mme d'Anvers, David et Binaghi obtiennent des succès, mais dans des ouvrages de l'ancien répertoire. A Palerme, *Elisa e Claudio* et *I Capuleti* ont succédé au *Crociato*.

Plusieurs ouvrages nouveaux sont confiés à Bellini, à Mercadante, à Donizetti et à Pacini pour le carnaval prochain.

Vienne. Le dix-septième anniversaire du retour de l'empereur, après la campagne de 1814, a été célébré dans l'hôtel des Invalides par une exécution musicale, sous la direction du maître de chapelle le chevalier Ignace de Seyfried. Un *Te Deum*, une messe solennelle en *ut* majeur, un offertoire, et un *Domine salvum fac imperatorem*, tous composés par M. de Seyfried, ont été entendus. L'exécution a été très satisfaisante. L'orchestre et le chœur, composés d'un grand nombre de musiciens des divers théâtres, des diverses églises et des élèves du conservatoire impérial, étaient au grand complet.

— Les vrais amateurs de musique n'apprendront pas sans intérêt que M. Haslinger, éditeur de musique à Vienne, vient d'entreprendre la publication des œuvres complètes de Jean Sébastien Bach. Il commencera cette belle collection par les œuvres pour le piano et pour l'orgue. Ces derniers ouvrages seront aussi arrangés à quatre mains par Charles Czerny, pour remplacer la pédale de l'orgue et le mélange des claviers.

— La Gazette du gouvernement de Madras (*the Madras governement Gazette*), du mois de janvier de cette année, donne une notice sur un musicien brahmine dont le talent est remarquable. Ce musicien, dont le nom est *Verapiah*, est au service du rajah de Tanjore. Il exécute à première vue les morceaux les plus difficiles de nos pianistes les plus habiles, sans que l'embarras d'une première lecture nuise à la correction de son jeu.

— On voit par un article du *the Asiatic Journal*, que le nom de Paganini est déjà célèbre à Calcuta, car un certain M. Masoni, violoniste, qui pourrait bien être un anglais italianisé, n'a pas trouvé de meilleur moyen d'exciter la curiosité des habitans de cette grande ville, que de se donner pour l'élève du virtuose si renommé. Au reste, le journaliste qui rend compte du concert donné le 17 février par M. Masoni, parle de lui en termes fort honorables, et le représente comme un habile improvisateur sur le violon.

COURS PUBLIC D'HARMONIE PRATIQUE,

Par M. Elwart.

Autrefois la science de l'harmonie était une sorte de mystère où peu de gens se faisaient initier : il n'en est plus de même aujourd'hui, du moins en France. Le Conservatoire de musique, attaqué sans cesse depuis son origine par ceux mêmes qui recueillaient les fruits de ses travaux, le Conservatoire qui a mis la musique française au point de splendeur où elle est parvenue, a multiplié les adeptes dans cette science : les femmes mêmes n'y sont plus étrangères, et chaque année le nombre de celles qui s'y distinguent s'augmente aux concours de la première école de musique de France.

Lorsque des besoins intellectuels se créent, les méthodes par lesquelles on peut y satisfaire se multiplient et se perfectionnent rapidement; aussi a-t-on remarqué que depuis trente ans le nombre des traités élémentaires d'harmonie, d'accompagnement et même de contrepoint s'est considérablement augmenté. Tous ne remplissent pas le but que les auteurs s'étaient proposés, mais ils signalent du moins une certaine activité existante dans la société pour s'instruire des procédés de l'art d'écrire et d'analyser la musique. Les cours se sont aussi multipliés : peut-être les résultats ne réalisent-ils pas toutes les promesses des professeurs qui les dirigent, mais ils ont du moins pour effet de développer le goût d'une science destinée à perfectionner l'organisation naturelle des individus, et sous ce rapport ils sont utiles.

Voici encore l'annonce d'un de ces cours : il y a lieu de croire que celui-ci augmentera le nombre des harmonistes instruits. M. Elwart, qui en sera le professeur, a obtenu au concours du Conservatoire, en 1830, le premier prix de contrepoint et de fugue, et il vient d'être couronné cette année par l'Académie royale des Beaux-Arts de l'Institut. On ne peut donc douter de son instruction ni de sa capacité. Dans un Prospectus que nous avons sous les yeux, il explique l'objet du cours qu'il ouvre en ces termes :

« Ce n'est pas exclusivement la science des accords qu'on enseignera dans ce nouveau cours, c'est aussi l'art de les mettre en pratique; et, pour joindre l'exemple au précepte, le professeur fera analyser aux élèves les partitions les plus célèbres, où chaque cas différent

se trouvera expliqué et résolu. Une nouvelle méthode, basée sur ce principe, paraîtra sous peu de temps.

« La durée du cours sera de six mois. Il aura lieu deux fois la semaine, les mardi et vendredi, de neuf à onze heures du matin.

« Le prix du cours, qui commencera le 1er novembre drochain, sera de 12 francs par mois, payables d'avance.

« On souscrit à Paris, chez M. Elwart, professeur du cours, rue Montorgueil, n° 71. »

PUBLICATIONS ÉLÉMENTAIRES.

Trente-six Vocalises pour la voix de soprano ou de ténor, composées selon le goût moderne, par Marco Bordogni, premier ténor du Théâtre Royal Italien et de la Chambre du roi de France. Livre deuxième. Prix, 18 francs. Paris, chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11, chez Launer, boulevard Montmartre, n° 14, et à l'Agence générale de la Musique, rue du Helder, n° 13.

M. Bordogni est considéré comme un des meilleurs professeurs de vocalisation qu'il y ait à Paris, et sa réputation en ce genre n'est point ursurpée. Au théâtre, on peut désirer que ce chanteur ait plus de volume de voix, plus de chaleur et plus d'intelligence de la scène, mais on est forcé de lui rendre justice sous le rapport du mécanisme du chant. Dans les concerts et dans ses leçons, ses qualités ont plus d'éclat qu'au théâtre, et ses défauts disparaissent: il ne faut donc point s'étonner si M. Bordogni est recherché comme professeur de chant et si ses études ont de la vogue. Le 1er cahier des exercices dont nous avons rendu compte dans la *Revue musicale* a obtenu beaucoup de succès; celui-ci nous paraît destiné à n'être pas moins bien accueilli par les amateurs du chant. La mélodie en est généralement gracieuse, bien phrasée pour la respiration, les ornemens sont de bon goût, le style des vocalises est bien varié, enfin l'accompagnement ne manque pas d'élégance, et l'ensemble forme de chaque exercice un morceau assez agréable pour que l'attention des élèves soit fixée sans ennui sur l'objet de leurs études.

Les vocalises sont moins destinées à donner aux élèves de l'habileté dans la vocalisation, qu'à former leur goût pour le style du chant. Dans l'ancienne école, ce genre d'exercice n'était guère en usage, parce que les études de mécanisme étaient fort longues, et parce qu'après avoir vaincu toutes les difficultés de la mise de voix et du mécanisme de la vocalisation, on passait à l'application avec l'articulation des paroles dans des morceaux classiques des grands maîtres; mais ces longues études ne pouvaient être faites que par des artistes qui devaient y trouver la source de leur réputation et de leur fortune. Pour les gens du monde, il faut une éducation plus bénigne et qui ne fatigue pas leur patience; les vocalises nous paraissent destinées à leur aplanir une partie des difficultés en caressant leur oreille; sous ce rapport elles sont utiles, et nous croyons pouvoir en recommander l'usage.

Bulletin d'Annonces.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

RUE DU HELDER, N° 13.

PIANOS A VENDRE.

Deux pianos à queue, d'occasion, à six octaves et demie. Ces deux instrumens peuvent convenir, par leur solidité, à des pensions ou autres établissemens publics.

PUBLICATION SOUS PRESSE,

Pour paraître au 1er janvier 1832.

Annuaire musical pour l'année 1832, par M. Fétis, professeur de composition au Conservatoire de musique, rédacteur de *la Revue musicale*, 1 vol. in-18. — Prix : 5 fr.

Six chansons de Bérenger, mises en musique, et dédiées aux membres de la société du Gymnase lyrique, par L. de Joannis; 1er cahier.

Classe de chant français et italien, de M. Panseron, professeur de chant au Conservatoire.

La classe de *chant* pour les hommes aura lieu les *mardi* et *vendredi*, de 10 heures à midi.

La classe de *chant* pour les dames aura lieu les *lundi* et *jeudi*, de 10 heures à midi.

Les classes seront de deux heures; il n'y sera admis que six élèves

Le prix est de 25 francs par mois, payable d'avance.

Les cours ouvriront le jeudi 3 novembre 1831.

S'adresser, pour se faire inscrire, chez M. Panseron, boulevard des Italiens, n. 11, tous les matins avant midi.

— M. de Garaudé, professeur au Conservatoire, a r'ouvert son *Cours de chant italien et français* les lundi et vendredi de chaque semaine, de 2 à 4 heures. — Prix : 25 francs par mois.

Ce cours a lieu chez lui, rue Vivienne, rotonde Colbert, escalier E; c'est à cette adresse qu'on trouvera dorénavant tous ses ouvrages, *Méthode de chant*, *Solfèges*, *etc.*

Grand trio pour piano, violon et violoncelle; hommage d'estime et d'amitié à *Chérubini* par Y. Moschelès. Op. 84. — 15 fr.

Première symphonie pour le piano-forté à quatre mains, dédiée à la société impériale de musique d'Autriche par Y. Moschelès. Op. 84. 15 fr.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, éditeur des œuvres de *Beethoven*, *Mozart*, rue de Richelieu, n° 97; à Londres, chez Chappel, et à Leipsig, chez Probst.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Ve ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 38.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 3 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 29 OCTOBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

SUR LES DICTIONNAIRES DE MUSIQUE.

Les dictionnaires d'arts et de sciences ont un double but: d'une part, ils sont destinés à donner aux gens du monde des notions qu'ils n'ont pas le loisir ou la volonté d'acquérir par des études sérieuses et suivies; de l'autre, ces mêmes livres ont quelquefois pour objet de faciliter les recherches des savans et des artistes, en les mettant sur la voie des sources où ils peuvent puiser des renseignemens plus étendus ou plus spéciaux. Il est facile de comprendre d'après cela que les dictionnaires d'arts ou de sciences doivent être de deux sortes; car si la concision et la précision des définitions sont les qualités nécessaires de ceux qui sont destinés au commun des lecteurs, les faits ne sauraient être trop nombreux, leur classement ne pourrait être trop méthodique, les indications de sources historiques, théoriques, critiques et philologiques trop étendues, dans ceux qui ont pour objet de seconder les artistes ou les savans dans leurs travaux. Beaucoup de lexicographes ont essayé de concilier ces choses, qui sont incompatibles, et leurs efforts ont toujours eu pour résultat de produire des livres qui ne satisfont à aucune des conditions. Un dictionnaire de musique, par exemple, ne pourra jamais satisfaire à la fois de simples amateurs et des musiciens instruits. Il en faut qui soient rédigés d'une manière différente pour les uns et pour les autres: c'est ce qu'on n'a pas encore compris; aussi, bien qu'il ait paru plus de vingt dictionnaires de ce genre en différentes langues, on peut affirmer qu'il n'en existe pas un qui soit réellement satisfaisant. L'analyse que je donnerai des principaux d'entre eux démontrera cette vérité.

Beaucoup de bons esprits se sont élevés contre l'usage des dictionnaires. Le défaut d'ordre logique, inséparable d'un livre de cette espèce, n'était pas la seule cause du peu d'estime qu'ils avaient pour eux; ils considéraient l'habitude que l'on a d'y recourir comme contraire à la véritable instruction, et comme une des causes de l'ignorance profonde où la société est en général plongée sur les choses qui l'intéressent le plus. On ne peut nier que leur dégoût pour les dictionnaires ne fût fondé, considéré sous ce point de vue. Pourtant il est certain que l'abus qu'on fait de quelque chose n'en démontre pas l'inutilité ni le danger: de quoi n'abuse-t-on pas! Le désir de s'instruire est une qualité qu'on possède ou qu'on n'a pas; ceux qui en sont dépourvus n'auront jamais un savoir réel, quoi qu'on fasse; à tout prendre, il vaut donc mieux encore qu'ils aient à leur portée des moyens faciles d'acquérir des notions fugitives selon leurs besoins du moment, que de ne pouvoir les satisfaire. Quant aux artistes, si les dictionnaires auxquels ils ont quelquefois recours ne leur donnent que des notions incomplètes, c'est moins à cause de la forme du livre qu'à cause de la manière dont il est exécuté. Il y a de bons dictionnaires de médecine, d'histoire naturelle et de botanique; aucun médecin, naturaliste ou botaniste ne s'est formé avec eux, que je sache, car il faut des études longues et sérieuses pour faire des savans dans ces trois branches des connaissances humaines. Mais que l'on consulte les médecins et les botanistes les plus distingués sur les avantages que l'homme le plus instruit peut tirer de l'usage de ces dictionnaires, et tous avoueront qu'ils leur doivent d'avoir évité quelquefois de perdre beaucoup de temps. Or, ce qui a été fait pour la médecine et la botanique, pourquoi ne le ferait-on pas pour la musique? Pourquoi n'y aurait-il pas aussi des dictionnaires de cet art établis sur la grande échelle qui a été adoptée pour d'autres sciences? Science immense par la multitude d'objets qu'elle embrasse, la musique, plus qu'aucune autre partie des connaissances humaines, a peut-être besoin d'un de ces recueils de traités alphabétiques dont les avantages se font sentir dans les ar-

vaux de tout musicien, quelle que soit la partie de l'art qu'il cultive de préférence. Examinons d'abord ce que nous avons en ce genre, nous verrons ensuite ce qu'il faudrait faire pour que les artistes et les savans n'eussent plus rien à désirer sous ce rapport.

Les premiers dictionnaires de musique qui ont été publiés sont ceux de Sébastien de Brossard et du Bohême Janowka (je laisse à part le Glossaire latin de Tinctoris qui fut imprimé vers la fin du quinzième siècle). Ils parurent presque dans le même moment; le premier, sous le titre de *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique*, etc. (Paris, 1701, in-fol.); l'autre, sous celui de *Clavis ad Thesaurum magnæ artis musicæ*, etc. (Prague, 1701, in-8°). Le but que s'était proposé Brossard, musicien instruit et fort érudit pour son temps, était de donner une explication claire et précise de la multitude de mots tirés de langues étrangères dont le pédantisme de quelques musiciens surchargeait alors les compositions. Lui-même nous apprend, dans sa préface, que son premier plan fut changé pendant l'exécution de son livre, parce qu'il s'aperçut de l'insuffisance de la plupart de ses articles. En effet, on aperçoit dans les dernières lettres de son dictionnaire plus de développemens que dans les premières; et quoiqu'il ait donné trois éditions de son livre et qu'il en ait refait quelques parties, il n'a pu faire disparaître entièrement cette disproportion. Le Dictionnaire de musique de Brossard n'est pas un dictionnaire des termes français, mais un dictionnaire polyglotte. Il y a plus, on n'y trouve même pas de termes de la langue française dans la nomenclature; il a formé de ceux-ci une table séparée, pour l'explication desquels il renvoie au dictionnaire. C'est assurément un défaut assez considérable dans un ouvrage destiné à des lecteurs français; mais ce défaut doit être moins attribué à Brossard qu'à l'état d'imperfection où se trouvait la musique en France à l'époque où il écrivit. La langue de cet art n'était point alors formée; elle ne se composait guère que de périphrases.

Un défaut plus réel du Dictionnaire de Brossard, et l'on verra par la suite que ce défaut est celui de la plupart des livres du même genre, est d'être trop étendu, dans une partie de ses articles, pour l'usage des personnes qui ne savent pas la musique, et de ne l'être pas assez pour les musiciens. Toutefois, si l'on songe aux difficultés que Brossard eut à vaincre dans un temps où il n'existait aucun autre dictionnaire de musique qui pût l'aider dans la rédaction du sien, on sera forcé de rendre justice à l'esprit de recherche qui s'y fait remarquer, et de reconnaître le mérite de son auteur. Le Dictionnaire de musique de Brossard peut être encore consulté aujourd'hui avec fruit par les musiciens érudits, pour ce qui est relatif à l'ancienne musique.

Le Dictionnaire latin de Janowka est maintenant d'une rareté excessive. Je ne le connais pas et ne puis en parler, mais il est vraisemblable qu'on y trouve des qualités et des défauts analogues à ceux que j'ai signalés dans le Dictionnaire de Brossard.

Vingt-cinq ans s'étaient écoulés sans qu'il parût de nouveau dictionnaire de musique, lorsqu'en 1728 Godefroi Walther publia l'essai d'un livre de ce genre, sous le titre de *Alte und neue musikalische Bibliothek, oder musikalisches Lexicon*, etc. (Bibliothèque de la Musique ancienne et moderne, ou Lexique de la Musique, etc.), Erfurt, 64 pages in-4°. Quatre ans plus tard, il exécuta complètement cet ouvrage, qui parut à Leipsick en un volume in-8°, sous le même titre. Par une disposition assez singulière, Walther, savant musicien et organiste à Weimar, mêla dans ce livre des notices biographiques sur les musiciens et les écrivains sur la musique, des recherches d'érudition sur leurs ouvrages, et l'explication des termes de l'art. Le titre qu'il avait adopté semblait l'autoriser à donner dans le même livre tout ce qui intéresse l'art musical; mais le défaut inévitable d'une telle disposition est une sorte de confusion gênante pour l'usage habituel du commun des lecteurs. Il était d'ailleurs difficile que l'une des parties de l'art ne fût pas sacrifiée à l'autre: c'est en effet ce qui est arrivé dans le travail de Walther. L'explication des termes techniques n'y occupe point assez de place, et la bibliographie y domine. On y trouve beaucoup d'érudition, et, malgré le nombre assez considérable de biographies et de bibliographies musicales qui ont été publiées postérieurement à la publication du Dictionnaire de Walther, il peut être encore consulté avec fruit. Gerber, qui en a tiré beaucoup de matériaux pour ses deux lexiques, y a négligé des détails qui auraient ajouté du prix à son travail.

L'auteur anonyme d'un dictionnaire de musique publié à Chemnitz en 1737, in-8°, sous le titre de *Kurzgefasztes musikalisches Lexikon*, etc. (Dictionnaire abrégé de Musique, etc.), paraît avoir adopté en partie le plan de Walther, mais en donnant à l'explication des termes techniques un développement proportionnellement plus grand qu'à la partie bibliographique et biographique. Ce volume était principalement destiné aux musiciens de profession qui sont répandus en grand nombre dans les petites villes et dans les campagnes de l'Allemagne; sa forme portative remplissait bien ce but. Il est connu

généralement en Allemagne sous le nom de Lexique de Chemnitz ou de Stœlzel (l'éditeur). Son succès fut assez brillant pour qu'il en fût publié une deuxième édition en 1747.

Jusque là la France ne possédait que le Dictionnaire de musique de Brossard; l'Allemagne, comme on vient de le voir, en comptait trois; mais l'Angleterre, l'Italie et l'Espagne n'en avaient pas. Le premier dictionnaire de musique anglais fut publié à Londres en 1740 (un vol. in-8°), par Grassineau, sous le titre de *A Musical Dictionnary; being a Collection of termes and characters, as Well antient as modern*, etc. (Dictionnaire musical, Collection de mots et de signes anciens et modernes, etc.). Ce livre n'est, pour la plus grande partie, qu'une traduction du Dictionnaire de Brossard, avec des additions d'articles assez intéressans par les docteurs Pepusch et Green. Son défaut le plus considérable est de n'être pas en rapport avec l'état avancé de la musique moderne en Italie, en France et en Allemagne. Grassineau, traducteur de la plus grande partie de l'ouvrage, n'était pas assez instruit en musique pour faire un bon dictionnaire de cet art.

L'ouvrage de ce genre qui fit le plus de sensation quand il parut, est le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau. Le premier jet du travail de cet écrivain célèbre avait été fait pour l'Encyclopédie de Diderot et de d'Alembert. « Je ne formai pas de moi-même « cette entreprise, dit-il (Préface du Dictionnaire de Mu- « sique, page 1), elle me fut proposée. On ajouta que « le manuscrit entier de l'Encyclopédie devait être « complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; « on ne me donna que trois mois pour remplir ma « tâche, et trois ans pouvaient me suffire à peine pour « lire, extraire, comparer et compiler les auteurs dont « j'avais besoin; mais le zèle et l'amitié m'aveugla sur « l'impossibilité du succès. Fidèle à ma parole, aux dé- « pens de ma réputation, je fis vite et mal, ne pouvant « bien faire en si peu de temps; au bout de trois mois « mon manuscrit entier fut écrit, mis au net et livré; « je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avais travaillé volume « à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, « eût pu rester dans l'état où je l'aurais mis. Je ne me « repens pas d'avoir été exact, mais je me repens d'avoir « été téméraire et d'avoir plus promis que je ne pou- « vais exécuter. »

Après ces explications, on aurait mauvaise grace à critiquer sévèrement les articles de l'Encyclopédie qui ont servi de base au Dictionnaire de musique, et que J.-J. Rousseau, éloigné de Paris et privé des ressources des grandes bibliothèques, indispensables pour un travail de cette espèce, n'eut pas les moyens d'améliorer convenablement. Rameau avait attaqué quelques-uns de ces articles dans une brochure qui avait pour titre : *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie* (Paris, 1755, in-8°); mais sa critique, entachée de l'esprit de système, ne tomba point sur les objets qui méritaient d'être censurés. Rousseau sentit l'avantage que l'auteur du système de la basse fondamentale lui avait donné, et fit une réponse intitulée : *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée : Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.* Ce petit écrit ne fut point publié dans le temps, et n'a paru que dans les œuvres complètes du philosophe de Genève.

Rousseau, homme de goût et qui avait le sentiment de la bonne musique, n'avait reçu malheureusement qu'une instruction fort incomplète sur la théorie et sur la pratique de la musique. Il était médiocre lecteur, et ne connaissait de l'art d'écrire l'harmonie et le contrepoint que par ce qu'il en avait trouvé dans les livres; d'ailleurs, le succès qu'obtenait en France la fausse théorie imaginée par Rameau l'obligeait à ne traiter dans son livre tout ce qui se rattachait à cette partie de l'art, que d'après les principes de cette théorie. Il arriva de là qu'il négligea dans les choses qui se rapportent à l'accompagnement, à l'harmonie, à la composition les ressources immenses que les écrits des auteurs italiens lui offraient pour traiter ces articles historiquement et d'après les vrais principes des anciennes écoles. De là l'imperfection dont ses articles *accords, accompagnement, contrepoint, fugue, canon*, etc. sont empreints : imperfection telle, qu'elle a fait vieillir avant le temps un livre qui se recommande d'ailleurs par les qualités du style et d'une clarté méthodique. J'ajouterai que Rousseau eut le tort de traiter, sans les connaître, les questions d'acoustique et du système des proportions, de telle sorte qu'il les a rendues presque inintelligibles.

J.-J. Rousseau montre peu d'estime dans sa préface pour le Dictionnaire de Brossard. On peut d'autant mieux lui reprocher son injustice à cet égard, qu'il a beaucoup profité du travail de ce savant musicien, sans le secours duquel il ne serait jamais parvenu à entendre tout ce qui a quelque rapport à la musique du moyen-âge et à la notation des quinzième et seizième siècles.

Une des singularités les plus remarquables du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, est qu'il ait absolument négligé l'explication de ce qui est relatif aux instrumens, et que les noms mêmes de ces instrumens ne s'y trouvent pas. Il n'avait point été chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, et lorsqu'il voulut achever son dictionnaire, dans sa retraite en Suisse, il

était privé de tous les ouvrages où il aurait pu puiser les documens nécessaires ; il y eut pour lui obligation de laisser cette lacune dans son travail.

Malgré les défauts que je viens de signaler, le Dictionnaire de J.-J. Rousseau a joui d'une popularité que n'ont point eu des ouvrages beaucoup meilleurs qu'on a faits depuis, et probablement dont ne jouiront aucun de ceux qui seront faits à l'avenir. C'est moins à l'utilité qu'on en a tiré qu'il est redevable de ce succès qu'au nom justement célèbre de son auteur, à la magie de son style, et à d'autres circonstances que tout le monde connaît et qu'il est inutile de rappeler.

(*La suite au numéro prochain.*)

FÉTIS.

ACOUSTIQUE FONDAMENTALE,

OU BASES PHYSIQUES DE LA MUSIQUE.

Seconde lettre à M. FÉTIS.

Monsieur,

Dans ma première lettre, j'ai défini la musique : l'art de mettre en œuvre les sons produits par les corps sonores de manière à en former, soit une combinaison, soit une succession, agréables pour l'homme qui les écoute.

Mais comme lorsque le musicien fait ainsi de l'*harmonie* ou de la *mélodie*, c'est en réalité la nature qui agit par l'entremise du musicien, mon objet maintenant est de chercher ce que fait la nature lorsqu'elle produit des sons, lorsqu'elle les combine, les enchaîne, en un mot, lorsqu'elle fait de la musique.

En premier lieu, tout corps élastique que l'on a frappé se met en vibration, et, pendant toute la durée de cette vibration, projette un son dont l'intensité est proportionnelle à la force de la percussion.

Voilà, en acoustique, le fait initial.

Nous savons de plus que le son forme autour du corps frappé, une sphère rayonnante ; car, lorsqu'il est libre de toute réflexion, ils'affaiblit graduellement, et, comme le carré de la distance, augmente, ce qui est également la loi de l'affaiblissement de la lumière. Mais dans cette sphère sonore, le son se propage-t-il, en réalité, par rayonnement, comme la lumière ; ou bien par la vibration isochrone que le corps frappé imprime à l'air dont il est environné ?

C'est ce que l'on a pensé jusqu'ici, et l'on y a été autorisé par une expérience très simple :

Si un corps sonore, tel qu'une horloge à timbre, est enfermé sous le récipient d'une machine pneumatique, et si l'on fait le vide, le son cesse de se faire entendre aussitôt que l'air a été retiré du récipient.

Mais c'est ici qu'il faut imiter Galilée, donnant plus de confiance à sa raison qui lui affirmait le mouvement de la terre sur elle-même, qu'au témoignage de ses yeux qui lui affirmaient le mouvement du soleil.

La raison nous dit, en premier lieu, que si le corps frappé se bornait à imprimer sa vibration à l'air environnant, comme notre organe de l'ouïe n'est en communication immédiate qu'avec cet air environnant, comme, par conséquent, ce serait uniquement de la vibration de l'air, et non de la vibration du corps sonore que nous pourrions avoir la sensation, tous les corps élastiques, frappés dans le même lieu, dans la même atmosphère, devraient avoir pour nous le même timbre ; un violon, une clarinette, un basson, tous les corps de la nature auraient pour nous le même son ; dans l'obscurité, nous ne pourrions les distinguer les uns des autres.

En second lieu, le son se propage très distinctement à travers les liquides, et il devrait expirer sur leur surface, car les liquides ne sont point susceptibles de vibration. Leur surface, sans doute, se prête à un mouvement d'ondulation ; mais pour cela il faut qu'elle soit libre de s'abaisser et se soulever alternativement. Une masse d'eau, remplissant toute la capacité d'un vase dans lequel elle serait hermétiquement enfermée, ne pourrait pas plus y devenir ondulante que vibrante ; tous les mouvemens imprimés au vase la laisseraient pleinement immobile ; cependant elle n'arrêterait point, à travers sa substance, la propagation d'un son extérieur.

Et c'est ainsi que le liquide séreux, au sein duquel nage et se termine notre nerf auditif, est enfermé dans la cavité osseuse de notre organe de l'ouïe ; c'est vainement pour nous que le son serait produit hors de nous, si, au lieu de traverser les corps qu'il rencontre, il ne pouvait se propager qu'en les mettant en vibration.

Troisièmement, le son se réfléchit comme tout corps élastique, comme la bille de billard sur la bande vers laquelle le joueur la dirige. Ainsi que cette bille, le son fait, avec l'obstacle qu'il rencontre, un angle de réflexion égal à l'angle d'incidence ; ce qui atteste qu'il est, comme la bille, en mouvement de translation, de projection. Or nul mouvement de translation n'est imprimé par le corps sonore à l'air qui l'environne. Dans une salle où se donne le concert le plus bruyant, l'atmosphère reste dans le calme le plus parfait.

Quatrièmement, ces concerts, doux ou bruyans, témoignent que des corps sonores en nombre plus ou moins considérable peuvent, dans le même lieu, vi-

brer en même temps, à différens degrés de vitesse, depuis les sons les plus graves jusqu'aux sons les plus aigus. Comment la même masse d'air pourrait-elle vibrer, en même temps, à un si grand nombre de degrés différens de vitesse?

Enfin, les divers sons produits en même temps se combinent, se séparent, donnent par leur combinaison naissance à des sons nouveaux. Que pourrait-on entendre par des vibrations aériennes qui se combineraient, se sépareraient, donneraient naissance à des vibrations nouvelles?

Il est de toute évidence que le son est lancé en rayonnant par le corps sonore, comme la lumière est lancée en rayonnant par le corps lumineux. L'Acoustique et l'Optique sont deux sciences exactement parallèles. Ce qui complète la similitude et résout toutes les questions des deux genres, c'est que les rayons lumineux, ainsi que les rayons sonores, sont formés chacun d'une suite continue de globules constamment en vibration. Cette condition; la vibration constante du globe lumineux et du globe sonore, est rigoureuse et essentielle.

Ce qui distingue ces deux genres de rayons, c'est que l'émission lumineuse est beaucoup plus rapide et beaucoup plus abondante que l'émission sonore; ce qui fait qu'elle peut traverser le vide pneumatique sans y éprouver de changement; tandis que les rayons sonores, dans le vide pneumatique, s'y comportent exactement comme les rayons électriques qui émanent de la pointe d'un conducteur. Tant que le récipient est plein d'air, ces rayons électriques s'y montrent en aigrette soutenue formée de faisceaux divergens; à mesure que l'air se retire, les faisceaux électriques, ainsi que les faisceaux sonores, entrent en divagation, se dispersent, s'alternent, et enfin, lorsque le vide est complet, s'évanouissent; nous cessons de voir les rayons électriques et d'entendre les rayons sonores.

Telle est la nécessité de l'air, non pour la production du son et de l'électricité, mais pour contraindre le son et les fluides électriques à prendre une densité qui rende leurs effets sensibles à nos organes. Il est vraisemblablement des animaux qui entendent des sons perdus pour nous, comme il en est qui, au sein de ce que nous appelons obscurité profonde, se conduisent et saisissent leur proie avec facilité.

Quant à la projection rayonnante, soit de lumière, soit d'électricité, soit de son, hors des corps qui les produisent, elle a pour cause immédiate la Cause unique et universelle, l'Expansion.

Tout corps de nature et de dimensions quelconques est essentiellement, constamment pénétré de cette Force, qui travaille sans cesse à étendre indéfiniment hors de lui-même toute sa substance. Cette extension indéfinie, dont l'effet inévitable, si elle ne rencontrait point d'obstacles, serait la dissolution rapide, instantanée, cette extension indéfinie est modérée, retardée, balancée, à l'égard de chaque corps, par l'expansion également indéfinie de tous les corps qui l'environnent; je dis balancée et non anéantie. Chaque corps, de nature et de dimensions quelconques, cède sa surface et ses enveloppes à l'expansion convergente des corps environnans; c'est ainsi qu'il conserve l'existence; mais il recueille son expansion propre dans ses parties intérieures, et c'est là qu'il exerce sa vie; c'est là qu'il agite sans cesse sa propre substance, qu'il la divise, l'atténue, et enfin la projette, sous forme de transpiration subtile, à travers les pores de sa surface. Cette transpiration subtile est rayonnante parce que l'Expansion qui la provoque est une Force égale, uniforme. C'est ainsi, en rayonnant, que les globes de très grandes dimensions, que le soleil, les étoiles, transpirent leur *lumière*, que les globes de petites dimensions, tels que la Terre, ayant des enveloppes beaucoup plus condensées, transpirent un fluide beaucoup plus subtil, le *calorique*. Enfin chaque corps terrestre, chaque homme, chaque animal, chaque plante, chaque fragment de rocher, de métal, jouit essentiellement, constamment, de la faculté transpiratrice. Chacun projette sphériquement hors de son sein un fluide subtil qui, selon les circonstances, demeure calorique homogène, ou se dédouble en deux fluides de subtilité différente qui se font équilibre et qui le constituent dans l'état magnétique ou électrique.

Qu'est-ce maintenant que le fluide sonore? Le voici. Lorsqu'un corps est élastique, c'est-à-dire lorsqu'il est constitué de manière à pouvoir, sans se briser, réagir contre une percussion accidentelle, il se presse d'abord sur lui-même, il se condense au gré de cette percussion dès le second instant; il se dilate au degré même où il vient d'être condensé; par cette dilatation expansive, il agit sur les corps environnans qui, par leur expansion coalisée, lui ont donné sa densité habituelle, il tend à les écarter; mais ceux-ci, qui sont élastiques comme lui, réagissent à leur tour contre sa réaction, le condensent, provoquent de sa part une dilatation nouvelle qui suit une nouvelle condensation..... En un mot, ce corps élastique est soumis, par le seul acte d'une percussion instantanée, à une *vibration* continue, c'est-à-dire à une alternative de condensation et de dilatation; alternative toujours égale, toujours formée de deux mouvemens égaux, et qui par elle-même serait interminable, comme l'oscillation du pendule, si elle n'était pro-

gressivement affaiblie par la résistance de l'air et des corps en contact. Tant qu'elle dure, chaque accès de condensation retient, accumule, au sein du corps élastique, la matière de sa transpiration; mais l'accès de dilatation succède, la matière accumulée jaillit avec une force, une abondance proportionnelles à la condensation qu'elle vient d'éprouver, ou, ce qui est la même chose, à la force de la percussion.

C'est ce jaillissement intermittent, et rendu plus ou moins énergique par la cause même de son intermittence, qui confère en ce moment à la transpiration rayonnante du corps élastique la *propriété sonore;* jaillissement, intermittence, énergie, propriété, qui s'affaiblissent graduellement à mesure que la vibration du corps élastique diminue d'amplitude, et que ce corps marche vers le repos.

Revenu à cet état de repos, le corps élastique est rendu à sa transpiration habituelle qui, alors, a trop de rareté et de mollesse pour nous procurer une sensation. Il est représenté par une éponge imbibée d'un liquide qui s'évapore tacitement. Que l'éponge soit pressée, le liquide s'*exprime* en jets plus ou moins apercevables.

C'est ainsi que le son s'*exprime* hors du corps élastique. Celui-ci, frappé, jette un *cri;* doucement caressé, exhale un *soupir;* ce que nous entendons est toujours le fruit d'une *expression* expansive.

Cette définition, qui semble figurée et qui est réelle, nous éclairera sur les divers caractères des effets sonores; elle nous conduira à comprendre pourquoi les accens de la passion nous émeuvent, nous déchirent, pourquoi les chants d'amour et de bonheur nous ravissent de plaisir.

Mais, en ce moment, qu'il nous suffise d'avoir posé la base exactement première de tous les genres d'effets sonores. Sur cette base, il nous sera maintenant facile de fonder l'explication claire, précise de toute l'action, soit harmonique, soit mélodique, qui compose le domaine de la musique.

Ce sera l'objet de ma troisième lettre.

AZAÏS.

Nouvelles de Paris.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE Mme PASTA.

LA SONNAMBULA, opéra en deux actes, musique de Bellini. — LA PROVA D'UN OPERA SERIA, réduit en un acte, musique de Guecco. — Mme Pasta. — Rubini. — Lablache. — Santini.

Parmi les moyens matériels employés par Rossini pour la révolution qu'il a faite dans la musique du drame italien, quatre choses principales se font remarquer, savoir: 1° la coupe mélodique des morceaux et les développemens de ceux-ci; 2° la régularité des rhythmes; 3° la naturalisation d'une harmonie jusqu'alors étrangère à l'Italie et certaines hardiesses qu'il y introduisit; 4° la richesse de l'instrumentation. Il y joignit quelques formules de modulation recherchée qui lui parurent propres à produire plus d'effet que les modulations régulières de ses prédécesseurs, la puissance physique de certains effets, tels que le crescendo, le retour symétrique et progressif de certaines formules, la réforme du récitatif dans le drame sérieux, et plusieurs autres accessoires dont il avait reconnu la puissance sur le public. Tous ces moyens, propres à seconder la nature de ses idées, contribuèrent par leur réunion à donner à sa musique le caractère de nouveauté tranchée qui sépara tout à coup son genre de celui des maîtres qui avaient écrit avant lui.

Or, il arriva que tandis que le public s'abandonnait au plaisir que lui faisait éprouver les mélodies originales et les pensées dramatiques du compositeur célèbre, réunies aux moyens d'effet qui viennent d'être énumérées, sans en discerner le mécanisme, les artistes, au contraire, s'attachèrent à ceux-ci et se persuadèrent qu'en eux résidait tout le secret des succès prodigieux obtenus par le maître de Pesaro; et comme des moyens matériels ont cela d'avantageux en apparence qu'ils peuvent devenir la propriété de tout le monde, quelques compositeurs du second ordre crurent qu'il ne s'agissait que de s'en emparer, et de faire dans la manière de l'homme de génie pour participer à sa gloire et à sa fortune. Qu'arriva-t-il? On sait que les artistes qui inventent finissent toujours par se formuler et par prendre l'habitude d'user des moyens qui leur ont réussi: c'est aussi ce que fit Rossini. Il se servit de ceux qu'il avait trouvés, jusqu'à ce qu'il crût les avoir usés, et alors il les abandonna pour changer de manière dans l'opéra français, ainsi que nous le lui avons vu faire dans *Guillaume-Tell;* mais ses imitateurs n'avaient pas comme lui les moyens de se transformer tout à coup en des hommes nouveaux, et ils continuèrent par habitude d'user de moyens qui avaient perdu le charme de la nouveauté, et dont l'usage excessif qu'on en avait fait avait amené la fatigue et la satiété du public

Ce fut dans ces circonstances que Bellini entra dans la carrière. Il comprit qu'il n'y avait plus de succès à espérer dans une manière de faire dont le monde entier était saturé depuis plus de quinze ans; et il chercha la nouvelle route dans laquelle il devait s'engager pour satisfaire son ambition d'artiste. La naturalisation de certaines

qualités de la musique allemande et de la française dans l'opéra italien avait réussi à Rossini : Bellini chercha ce qu'il pouvait encore leur emprunter, et son choix se fixa sur les formes dramatiques de l'école française. Rossini avait développé dans un système très large l'étendue de ses morceaux; la plupart de ses airs et de ses duos avaient été conçus et écrits à trois mouvemens; de là la longueur excessive de quelques-uns de ses opéras; Bellini, au contraire, jeta dans ses ouvrages une multitude de petits morceaux, de romances, de rondeaux, de scènes mélodramatiques coupées d'une manière irrégulière et d'une marche rapide. Rossini avait multiplié les morceaux d'ensemble dans ses ouvrages; à l'imitation des musiciens français, Bellini les rendit beaucoup plus rares dans les siens. La phrase de Rossini est en général longue et périodique; Bellini n'avait pas le génie qui fait trouver des choses neuves de si longue haleine, mais plein d'intelligence et de tact, il comprit qu'une phrase courte et symétrique est saisie avec plus de rapidité par le public, et cette théorie convenant à la nature de ses idées, il s'attacha à en tirer tous les avantages dont elle est susceptible. D'ailleurs, homme de goût et d'esprit, il sut éviter l'uniformité des moyens qu'il avait adoptés, et en cela il fut encore redevable de ses idées à la musique française, dont les formes sont, comme on sait; moins symétriques et plus généralement adaptées aux exigences de la scène que celles de la musique italienne.

Après quinze années d'usage d'une musique conçue dans un système de développement très étendu, tout ce que fit Bellini dans son *Pirate*, dans sa *Straniera*, dans *I Capuleti* et dans *la Sonnambula*, était nouveau pour l'Italie; son succès fut décidé. Il est vrai que jusqu'ici il n'a essayé sa manière que sur des habitans du nord de cette partie de l'Europe, et qu'il lui reste encore à écrire à Rome et à Naples pour mettre le sceau à sa réputation; mais tout fait présumer que le besoin de sensations nouvelles qui tourmente sans cesse les populations oisives des bords du Tibre et de Parthenope, leur fera adopter une musique de formes inconnues à leur oreille.

Il y avait à craindre que ces mêmes formes n'obtinssent pas le même succès au Théâtre Italien de Paris. On sait que ceux qui le fréquentent d'habitude formulent leurs sensations de telle sorte qu'elles sont aussi pour eux des habitudes, et qu'accoutumés à jouir d'une certaine façon, ils n'aiment point à se trouver tout à coup jetés dans un ordre d'idées nouvelles sur lesquelles ils sont appelés à se former une opinion. Considérons ce qui s'est passé lorsque *le Barbier de Séville* a été représenté à Paris. Ceux qui depuis ont montré le plus d'enthousiasme pour cette musique si piquante, si neuve et si spirituelle, la reçurent alors avec froideur, et ce ne fut qu'après plusieurs représentations qu'ils commencèrent à la comprendre. Le *Turc en Italie*, qui vint après, était à peu près du même genre; on lui fit fort bon accueil; mais *la Gazza Ladra*, qui succéda à cet opéra, avait sous beaucoup de rapports des formes différentes; il fallut que le public recommençât son éducation, et son jugement ne fut pas d'abord favorable à cet ouvrage qu'il applaudit ensuite avec transport. Le même effet s'est reproduit à *Tancrède*, à *Otello*, à *Semiramide*. Ne nous étonnons donc pas de la froideur que le public vient de montrer en écoutant le premier opéra de Bellini qu'on lui a fait entendre. Il n'en pouvait être autrement à l'audition d'une musique si différente de celle de Rossini, et abstraction faite d'ailleurs de la distance immense qu'il y a entre le génie de ce grand artiste et celui de son jeune successeur.

La mélodie de Bellini est gracieuse, souvent expressive, mais, comme je viens de le dire, sa phrase est courte, symétrique, et, dans les situations qui exigent du mouvement, elle manque de force. Je citerai, par exemple, la scène où la somnambule est trouvée endormie par son fiancé dans la chambre du jeune seigneur. Cette scène est le motif du finale du premier acte. Il y a là une situation dramatique que Rossini aurait rendue avec beaucoup d'énergie; mais Bellini s'est laissé dominer par elle et ne l'a pas vaincue. La musique qu'il y a placée n'a point de ces grands élans qui seuls peuvent remuer l'ame d'un auditoire, et malgré les talens admirables que Rubini et Mme Pasta y ont déployé, l'effet est resté froid et faible.

Pour prononcer sur la portée du talent de Bellini dans les choses de ce genre, il faudrait avoir entendu plusieurs ouvrages de ce jeune compositeur, et particulièrement *le Pirate* et *la Straniera*. Le premier de ces deux opéras doit être joué au Théâtre Italien dans le courant du mois de novembre; je pourrai alors me faire une opinion plus certaine des qualités de son auteur; mais, si je ne me trompe, il n'est pas né pour les grandes choses. Son habileté se décèle plutôt dans les détails scéniques; il y a de l'ordre et de l'adresse dans ses arrangemens; enfin, on y trouve du talent, mais non du génie.

Dans les airs, il affectionne la forme du rondeau; mais il sait y jeter des choses en apparence irrégulières, et dont l'effet ne manque pas de charme, parce qu'elles sont inattendues. La cavatine chantée par Rubini, son air du deuxième acte, un duo au premier, et deux ou trois chœurs, sont les morceaux les plus satisfaisans de sa partition. Ils ont été généralement applaudis.

Il y a quelque chose de singulier, d'inaccoutumé, à voir Mme Pasta vêtue en paysanne et dépouillée de ce grandiose qui semble inhérent avec elle. Mais son talent de grande actrice ne se montre pas moins sous le bavolet que sous le casque et le diadème. La prodigieuse variété de ses sensations, son intelligence parfaite, la mobilité de ses traits, l'harmonie de ses gestes se prêtent à tous les tons, à toutes les situations. Sa simplicité de mouvemens et d'accent dans le rôle de la somnambule m'a paru non moins remarquable que la force qu'elle déploie dans celui d'*Anna Bolena* ou le pathétique qu'elle met dans *Desdemona*. Comme cantatrice, elle a eu aussi des intentions d'une grande beauté; mais un défaut de justesse plus sensible que dans la plupart de ses autres rôles a nui à l'effet de ses inspirations. Ce n'est que dans l'air final qu'elle a retrouvé, comme par enchantement, toute la pureté de son organe, la précision de l'intonation, et qu'elle s'est élevée au plus haut degré du talent.

Jamais, à mon sens, Rubini ne s'est montré si grand chanteur que dans *la Sonnambula*. Déjà, dans sa cavatine et dans un duo du premier acte, il avait fait admirer la beauté et la puissance de sa voix, son goût et la facilité de sa vocalisation, lorsque dans un air du deuxième acte il s'éleva au plus haut degré dans l'expression passionnée. Son succès a été immense, et jamais il n'en fut de plus mérité.

Santini m'a paru avoir fait des progrès comme chanteur; il n'a point cherché à faire étalage de la puissance de son organe, et a chanté le rôle du jeune seigneur avec sagesse et avec goût. Comme acteur, il a laissé désirer plus de dignité dans son maintien, un air de meilleure compagnie; le bouffe grimacier s'est trop souvent fait apercevoir dans ses gestes et dans le jeu de sa physionomie.

On sait que Lablache est d'une verve, d'une perfection de comique inimitable dans *la Prova d'un Opera seria*. Les autres rôles, chantés par Rubini et Mme Pasta, ont ajouté beaucoup de prix à la représentation de cet ouvrage. Mme Pasta y a été fort amusante.

FÉTIS.

Nouvelles étrangères.

LONDRES. La direction de l'Opéra italien (*King's Theatre*) vient de passer des mains de M. Laporte dans celles de M. Thomas Monck Mason, inconnu jusqu'ici parmi les entrepreneurs de théâtres anglais. Depuis long-temps la haute société anglaise montrait de l'antipathie pour la personne de M. Laporte ou pour son administration; antipathie qui, pour le dire en passant, n'était pas trop raisonnable, puisque c'est aux soins de cet entrepreneur que les habitans de Londres sont redevables des plaisirs que leur ont procuré Mlle Sontag, Mme Malibran, Rubini, Lablache, et que c'est lui qui a réuni dans le même temps les troupes les plus complètes et dans lesquelles étaient réunis le plus grand nombre de talens remarquables qu'il y ait jamais eu au Théâtre du roi. Quoi qu'il en soit, voici venir M. Mason, fort protégé, dit-on, par les notabilités sociales, qui vient prendre les rênes d'une administration où bien des entrepreneurs ont fait naufrage, après avoir perdu des sommes immenses; puisse son étoile être plus heureuse! M. Mason vient de jeter dans le public un aperçu des améliorations qu'il compte introduire dans le régime du Théâtre du roi, sous le titre de *Prospectus of the plan intended to be pursued in the direction of the Italian Opera house*. Les promesses y sont prodiguées; la plupart ne sont relatives qu'au *confortable* que les Anglais aiment à trouver partout. Un seul article (le 13e) nous a paru assez remarquable sous le rapport de la musique. Il est relatif au choix des auteurs dont les ouvrages seront exécutés : ce sont Mozart, Haydn, Winter, Gluck, Beethoven, Weber, Spohr, Rossini, Handel, Paisiello, Sacchini, Méhul, Martini, Paer, Cimarosa, Cherubini, Piccini, Zingarelli, Salieri. Si M. Mason parvient à faire écouter avec plaisir par son auditoire des opéras entiers de maîtres dont le style est si différent, nous aurons une idée très favorable du goût des habitués de *King's Theatre*, mais nous en doutons beaucoup. M. Mason ne parle point de sa troupe, parce qu'elle n'est point formée; peut-être, pour être fidèle à son mélange des genres, en cherchera-t-il les élémens en Angleterre, en France, en Italie, en Allemagne et en Russie.

Les journaux anglais, et particulièrement *the Harmonicon*, sont remplis de détails sur les voyages de Paganini en Angleterre, et sur les concerts qu'il donne partout, sans distinction de grande ou de petite ville. Après avoir joué pour la dernière fois à Londres le 20 juillet, le célèbre violoniste souscrivit un engagement à Norwich, pour s'y faire entendre pendant la semaine des assises. Il paraît que l'entrepreneur qui avait spéculé sur son talent a fait une perte considérable, mais que le virtuose a eu pour sa part huit cent livres sterling. M. Bacon, éditeur de la *Quarterly musical Review et du Norwich Mercury*, compare, dans un numéro de ce dernier journal, les talens de Paganini et de Bériot, et sous quelques rapports se prononce en faveur de celui-ci.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 39.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 5 NOVEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

SUR LES DICTIONNAIRES DE MUSIQUE.

SUITE.

Après la publication du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, près de vingt-cinq ans se passèrent sans qu'il fût rien écrit sur cet art sous la forme d'un lexique. Ainsi que je l'ai fait remarquer, le nom de cet écrivain célèbre, ses querelles littéraires, ses malheurs, et surtout son *Émile*, sa *Lettre à M. de Beaumont*, et son traité du *Contrat Social*, qui parurent presque dans le même temps, avaient fixé sur l'auteur du Dictionnaire de musique un intérêt qui devait rejaillir sur ce livre dont l'objet était d'ailleurs de populariser les notions d'un art pour lequel les gens du monde montraient alors un goût passionné. Le Dictionnaire de J.-J. Rousseau fut traduit en anglais, mais avec une telle multitude de fautes, qu'il est presque illisible. Par une singularité assez remarquable, il ne reçut point en Allemagne les honneurs de la traduction. Il y a d'autant plus lieu de s'en étonner, que Marpurg, écrivain d'un très grand mérite sur la musique, avait eu la faiblesse d'adopter, après son voyage en France, le système de Rameau sur la basse fondamentale, et essayait alors d'en répandre la doctrine dans son pays.

En 1773, un livre qui par la suite reçut des améliorations considérables, parut en Allemagne, et fit une sensation assez vive, même en France et en Angleterre, ce fut le Dictionnaire des beaux-arts de Sulzer, qui fut publié sous le titre de *Théorie générale des Beaux-Arts* (Allgemeine Theorie der Schœnen Künste). La musique y tenait une place importante; la nomenclature y était incomplète; mais on y vit pour la première fois comment devaient être traités les articles de quelque importance, et quelle est la mesure de développement qui leur est nécessaire. Par une heureuse idée, Sulzer indiquait à la fin de chaque article les livres qui traitent spécialement de la matière dont il y était question : c'est un soin que n'ont point eu les autres lexicographes, à l'exception de Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* (Paris, 1806, 3 vol. in-8°), dont la plus grande partie est tirée de celui de Sulzer. Le succès décidé qu'avait obtenu celui-ci en fit multiplier les éditions, et la forme du livre se perfectionna et s'agrandit dans chacune. Après la mort de l'auteur, il en parut une en quatre volumes (Leipsick, 1786) par les soins de Blankenburg; six ans plus tard, le même éditeur en donna une autre fort améliorée (Leipsick, 1792, 4 vol. grand in-8°), et lui-même y ajouta un supplément en trois volumes, quelques années après (Leipsick, 1796). Tous ceux qui ont écrit depuis ce temps des dictionnaires de musique destinés aux artistes, auraient dû adopter le plan que leur avait tracé Sulzer en le perfectionnant; mais c'est à quoi personne ne paraît avoir songé jusqu'ici.

Pendant que l'Allemagne s'enrichissait d'un de ces livres qui font époque dans l'histoire des arts, un certain chevalier de Mende-Moupas, qui se disait élève de J.-J. Rousseau, voulut suppléer à ce que son maître avait laissé à désirer aux gens du monde, et il écrivit pour ceux-ci un prétendu *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1787, in-8°), où il voulait donner des définitions précises, sans entrer dans les détails de la science. Son livre était peu volumineux, mais ce n'était pas son défaut le plus choquant : un dictionnaire de musique à l'usage de ceux qui ne sont point initiés dans cet art, pourrait être fort bon quoiqu'il fût renfermé dans un petit nombre de pages; mais le chevalier de Meude-Moupas était fort ignorant en musique, avait l'esprit rempli de préjugés, et son style n'était guère plus élevé que ses idées. Son livre n'est pas sorti de l'obscurité pour laquelle il était fait.

La vaste entreprise de l'*Encyclopédie méthodique*, qui

date du commencement de la première révolution française, fit refondre toutes les parties de la première Encyclopédie, quoiqu'il entrât dans le plan des éditeurs de conserver le plus qu'on pourrait de celle-ci. Ginguené et Framery furent chargés de la musique, et on leur adjoignit un abbé Feyton, rêveur systématique de la même espèce que l'abbé Roussier, et à peu près aussi ignorant que lui de la véritable science musicale. Ginguené n'était pas un grand musicien, et il avait le malheur d'être homme de coterie et d'avoir des préférences d'écoles, défauts très considérables dans un écrivain destiné à traiter de l'art en général; mais il avait de l'érudition musicale, et tous les articles qu'il fit pour l'ouvrage auquel il coopérait se recommandent par l'exactitude des faits. Framery, plus instruit des procédés de l'art d'écrire en musique, quoique cet art fût encore peu avancé en France à cette époque, fut chargé de tout ce qui concernait la partie technique de l'harmonie et du contrepoint, à l'exception du système de la basse fondamentale qu'on s'obstinait toujours à conserver, et dont la révision fut livrée à l'abbé Feyton. Les idées de cet abbé n'étaient point goûtées de ses collaborateurs; mais cette divergence d'opinions n'était qu'une des causes de l'incohérence qui se fait remarquer dans le Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie par ordre de matières; le plan même de l'ouvrage était si défectueux, qu'il n'en pouvait résulter qu'une sorte de monstre, curieux à observer, mais funeste pour les progrès de l'art, si ceux-ci pouvaient dépendre uniquement de la forme d'un livre. Ceci mérite quelques éclaircissemens.

J'ai dit que la direction de l'*Encyclopédie méthodique* avait imposé aux rédacteurs l'obligation de conserver pour base de leur travail les articles du grand ouvrage publié autrefois par Diderot et par d'Alembert; mais les sciences avaient fait de si grands progrès depuis vingt-cinq ans, que beaucoup de collaborateurs de cette grande entreprise sentirent la nécessité de s'affranchir des entraves que cette condition aurait mise à la perfection relative de leur ouvrage. Framery et Ginguené seuls y furent fidèles; mais ils ne tardèrent point à se convaincre qu'ils s'étaient soumis à des conditions qui frappaient de mort leur travail. En effet, si l'on ouvre le premier volume du Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique, on y voit à chaque mot, d'abord l'article primitif du Dictionnaire de J.-J. Rousseau, puis un autre de Framery ou de Suard, dans lequel se trouve la critique du premier, et, enfin, souvent un troisième de l'abbé Feyton, écrit dans un sens tout opposé aux deux premiers. Ce n'est pas tout: les rédacteurs, dans le dessein d'abréger leur travail, ou pour toute autre cause restée inconnue, prenaient souvent des articles dans le Dictionnaire de Sulzer, ou même dans les papiers d'un académicien de Berlin nommé Castilhon, qui avait beaucoup écrit sur la musique, à quoi il n'entendait pas grand'chose. Tout cela se contredit et ne peut avoir pour résultat que de jeter de l'incertitude dans l'esprit des lecteurs.

La révolution avait interrompu le travail des coopérateurs du Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie, et deux tiers seulement du premier volume avaient été publiés: ce fut bien pis quand on voulut l'achever après vingt-cinq ans d'interruption. Ginguené, Framery et l'abbé Feyton étaient morts; l'éditeur de l'Encyclopédie confia ce qui restait de leurs papiers à M. de Momigny, auteur d'un traité d'harmonie et de composition d'après un nouveau système, le chargeant d'en coordonner les matériaux et d'achever leur tâche. Les opinions de M. de Momigny sont, comme on sait, fort tranchées; il n'était pas homme à s'accommoder davantage des articles de Framery et de l'abbé Feyton que de ceux de J.-J. Rousseau, aussi se mit-il à déclarer dans tous ses articles que ses prédécesseurs ne savaient ce qu'ils disaient, et tout le second volume fut employé à développer son système. De là le livre le plus bizarre, le moins utile, disons mieux, le plus nuisible qui existe peut-être dans toute la littérature musicale.

C'est ici le lieu de faire remarquer que les dictionnaires d'un art ou d'une science quelconque ne sont point destinés à être les dépôts d'idées nouvelles et systématiques, vraies ou fausses, de leur auteur, mais à donner des renseignemens sur tout ce qui concerne l'histoire de l'art, et particulièrement sur son état actuel. L'idée qu'on se forme généralement d'un dictionnaire est celle d'une autorité qui mérite une entière confiance; et c'est dans la persuasion qu'ils sont dignes de cette confiance qu'on les consulte. C'est donc en abuser que de présenter ses propres vues comme la théorie réelle de l'art ou de la science dont il s'agit, dans un livre de cette espèce. Les Italiens ne disent pas l'*auteur d'un dictionnaire*, mais le *compilateur*, et l'expression est plus juste, car on compile les faits qui y sont rassemblés, et le talent de celui qui écrit un tel livre consiste à les présenter avec clarté, à rendre sa nomenclature aussi complète qu'il est possible; enfin, à proportionner l'étendue des articles à leur importance.

Puisque je viens de parler de la partie musicale d'une Encyclopédie, je crois devoir dire aussi quelques mots de la manière dont la musique est traitée dans la plupart de ces grands répertoires des connaissances hu-

maines. Il en existe plusieurs en Angleterre absolument différens les uns des autres. On est généralement persuadé dans ce pays que l'état des sciences et des arts est assez variable pour que de nouvelles Encyclopédies y soient nécessaires trois ou quatre fois dans un siècle, à des distances de vingt-cinq ou trente ans. Depuis la fin du dix-huitième siècle, il en a paru deux à Londres et une à Edimbourg. La forme qu'on leur a donnée n'est point celle de l'Encyclopédie de Diderot et de d'Alembert, ni même de l'Encyclopédie par ordre de matière; les mots n'y sont point rangés dans l'ordre alphabétique; ce ne sont que des collections de traités sur chaque art, chaque science, chaque partie historique. Cette forme est très défectueuse; elle ne correspond point aux besoins de ceux qui veulent obtenir des éclaircissemens sur tel ou tel fait qui les intéresse, car il faut lire quelquefois toute une partie pour y découvrir l'objet en question : trop heureux si celui-ci se rencontre dans ces longs articles, qui forment seuls un volume. C'est ainsi que la musique a été traitée dans les deux Encyclopédies de Londres et d'Edimbourg.

Mieux conçu, sous le rapport du plan, le *Dictionnaire de la conversation*, de Leipsick (Allgemeine deutsche Real-Encyclopædie, Conversations-Lexikon), dont la septième édition est maintenant publiée, a obtenu un succès décidé et mérité. Cependant je ne dois point accorder à la partie musicale des éloges qui seraient peu fondés; la plupart des articles qui concernent la musique sont insuffisans, même pour des gens du monde, et, malgré les nombreux supplémens qui ont été faits, la nomenclature est incomplète. Moins utile encore, en ce qui concerne cet art, l'Encyclopédie du dix-neuvième siècle, publiée par M. Courtin, est sans valeur, parce que l'étendue des articles est trop bornée. Il y a lieu de croire que le Dictionnaire encyclopédique annoncé par MM. Treuttel et Würtz ne sera point entaché de ces défauts.

Mont de Lescer, auteur d'un livre sur l'art du chant, publié à Liége en 1768, annonça, par un prospectus daté de Charleville, 1777, un *Dictionnaire raisonné, ou Histoire générale de la Musique et de la Lutherie*, en treize volumes in-8°. Cet ouvrage n'a point paru; mais on doit peu le regretter, car un tel livre, exécuté en province et loin des ressources des grandes villes, n'aurait pu être que fort incomplet, quelle qu'eût été d'ailleurs son étendue.

Un dictionnaire de musique portatif et d'un petit volume, le premier qui eût été fait, parut à Weimar, en 1786, sous le titre de *Musikalisches Handwœrterbuch oder kurzgefaszte anleitung, sæmmtliche im Musikwesen vorkommende*, etc. Les définitions des mots y ont le mérite de la clarté et de la brièveté; les artistes ne peuvent en tirer aucune utilité, mais sa forme est commode pour des amateurs qui ne cherchent dans un dictionnaire que de simples notions. C'est sans doute à cet avantage que ce dictionnaire est redevable des diverses éditions qui en ont été faites dans la suite.

Exécuté à peu près sur le même plan, le Dictionnaire de musique de G.-F. Wolf (*Kurzgefaszte Musikalisches Lexikon*, Halle, 1787, in-8°) n'a pas obtenu moins de succès, car il en a été publié quatre éditions. Cependant sa nomenclature est fort incomplète, et les définitions des mots manquent souvent d'exactitude et de précision.

L'Allemagne, si féconde dans toutes les branches de la littérature musicale, produisait, comme on le voit, un assez grand nombre de dictionnaires de musique, sans parvenir à donner enfin naissance à un livre où les artistes pussent puiser des renseignemens satisfaisans sur les objets les plus importans de leur art. Enfin, en 1802 parut le grand Dictionnaire de Koch (*Musikalisches lexikon*), le meilleur ouvrage qui eût été fait sur cette matière. Ce dictionnaire, bien qu'il ne soit pas à l'abri de tout reproche sous le rapport de l'érudition, était le premier où les questions de l'art et de la science fussent traitées avec les développemens nécessaires et le langage technique convenable. Les exemples de musique qui accompagnent les explications en donnent d'ailleurs l'intelligence, et ces exemples, généralement bien écrits, sont d'un musicien habile qui joint une parfaite connaissance de la pratique. Le dictionnaire de Kock pourrait être considéré comme suffisant pour l'usage des artistes et des savans, si, comme je viens de le dire, la partie historique de la musique y était traitée avec assez d'érudition, et si le défaut de proportion entre les articles ne s'y faisait remarquer en plus d'un endroit. Ce sont ces mêmes défauts qui avaient fait comprendre à M. Godefroi Weber, l'un des plus savans musiciens qu'ait produits l'Allemagne, la nécessité de mettre à profit tout ce qui a été écrit jusqu'à ce jour pour donner enfin un dictionnaire de musique aussi complet qu'il est permis de faire un ouvrage de ce genre. Il avait rassemblé d'immenses matériaux, et avait publié dans le recueil musical intitulé *Cæcilia*, quelques articles comme des *specimen* de son travail; mais j'apprends que cet écrivain distingué a renoncé à l'exécution de son dessein, et qu'il s'est livré à d'autres travaux. Koch a fait un abrégé de son grand dictionnaire, qui a été bien accueilli du public, et dont on a donné plusieurs éditions.

Pendant que la littérature allemande s'enrichissait de plusieurs dictionnaires de musique qui, s'ils ne satisfaisaient pas tout-à-fait aux conditions de ces sortes de livres, étaient du moins un acheminement vers de meilleurs ouvrages, les Anglais ne se bornaient pas à l'usage du Dictionnaire de Grassineau et à la traduction de celui de J.-J. Rousseau. Un musicien de Londres, nommé John Hoyle, donna en 1790 un petit volume in-8° sous le titre de *A complete dictionnary of music.* Ce prétendu dictionnaire complet de la musique n'était qu'un recueil fort inexact de quelques termes dont la signification n'était pas trop bien expliquée; aussi n'obtint-il aucun succès. Dix ans plus tard, le docteur Busby, auteur de deux grammaires de musique, très différentes l'une de l'autre, d'une histoire médiocre de la musique, tirée de celles de Hawkins et de Burney, d'un recueil d'anecdotes sur la musique et de plusieurs autres écrits, donna aussi un dictionnaire complet de cet art (*A complete dictionnary of music*, Londres, 1800, 1 vol. in-12). Celui-là du moins, bien qu'il ne fût pas irréprochable, méritait mieux son titre Il a été adopté par la plupart des artistes. Toutefois les musiciens instruits de l'Angleterre sentaient depuis long-temps la nécessité d'un grand dictionnaire de musique lorsque le célèbre pianiste Clementi, M. Bacon de Norwich, M. Bischop et quelques autres savans et artistes recommandables se réunirent et annoncèrent par un prospectus très détaillé, un ouvrage de ce genre, sous le titre de *Encyclopedia of music.* Ce dictionnaire devait former deux volumes grand in-4°. Quelques dispositions avaient été faites, et des matériaux étaient déjà rassemblés quand M. Clementi se décida à quitter Londres pour se retirer à la campagne. Dès ce moment, l'association fut rompue, et l'on renonça à la publication de l'ouvrage. Il est regrettable que le plan de l'Encyclopédie musicale n'ait pas été exécuté, car le prospectus fait connaître que les rédacteurs avaient bien compris l'importance de la tâche qu'ils s'étaient imposée.

(*La fin au numéro prochain.*)

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DE LA MARQUISE DE BRINVILLIERS,

Drame lyrique en 3 actes, de MM. Scribe et Castil-Blaze, musique de MM. Auber, Baton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paer.

Je me suis toujours défié, et pour cause, de l'histoire à l'Opéra-Comique. J'y ai vu *Marie Stuart*, *Elisabeth*, *François Ier*, *Henri VIII*, et je vous jure que sans mon programme qui me disait ceci est *François Ier*, ceci est *Elisabeth*, mon intelligence n'eût pas suffi pour me les faire deviner, tant les auteurs prenaient de soin de les bien cacher. Aussi me suis-je souvent rappelé l'adresse d'un spéculateur de place publique, qui, ayant annoncé qu'il allait montrer un tableau représentant *quarante mille Français cachés derrière un buisson pour surprendre l'ennemi*, ne faisait voir qu'un méchant tas de broussailles, disant que les Français étaient derrière. MM. les directeurs de l'Opéra-Comique ont souvent eu aussi peu de bonne foi, car leurs figures historiques ne sont, pour la plupart, guère plus apparentes que les armées de mon adroit fripon.

Du reste, pourquoi en faire un crime aux poètes de librettis? de plus habiles qu'eux n'ont pas été plus fidèles à leur engagement. Combien de fois n'ai-je pas lancé l'anathème contre *les gros bonnets* de la littérature, lorsque j'allais voir leurs pièces, comptant bien qu'ils allaient me montrer *Oreste*, *César*, *Antoine*, ainsi qu'ils me l'avaient promis, et ne trouvant qu'un marquis de *** ou un vicomte de ***, tout frisé, tout pommadé.

Quoi qu'il en soit, ce système du faux et de l'invraisemblable tombe en ruines aujourd'hui, et si nous le retrouvons encore, ce n'est plus que tout vermoulu et prêt à s'écrouler au premier souffle. On veut voir *Néron* avec du sang sur les mains; on veut le voir tout plein de débauche, jouant de la flûte dans un cirque, et puis traqué comme une bête fauve par le peuple, peuple avec des fureurs de sang et des jurons dans la bouche. Voilà comme on veut de l'histoire au théâtre: on la veut là comme dans les livres.

La Marquise de Brinvilliers est beaucoup moins entachée de ce vice que la plupart des poèmes qu'on voit habituellement à l'Opéra-Comique. Au moins c'est d'une empoisonneuse qu'il s'agit. Ce ne sont plus les mêmes motifs qui président à ses crimes; mais enfin elle a des victimes, on les voit, on assiste à leur chute; c'est toujours la marquise de Brinvilliers. En vérité c'était une vilaine créature que cette jeune et jolie marquise, et cependant ce n'était pas sa faute à elle si elle avait une ame de fiel: nature de femme vicieuse, monstrueuse, jeu terrible de la nature qu'il n'est donné à personne de deviner.

Voici comment nous l'ont montrée MM. Scribe et Castil-Blaze.

Madame de Brinvilliers a rencontré dans le monde une jeune et intéressante orpheline, Hortense, qu'elle a accueillie chez elle. Tout allait le mieux du monde, lorsqu'un beau jour, j'ai tort de dire *beau*, elle s'aperçut

que sa jeune amie avait inspiré une violente passion au comte de Saint-Bris. Or ce M. de Saint-Bris la marquise l'aime, au point d'avoir empoisonné M. de Brinvilliers pour l'aimer plus librement. On conçoit qu'une telle découverte l'effraie : que fait-elle ? Elle obtient un régiment pour le comte, et pendant que celui-ci tient garnison à Nancy, elle intercepte sa correspondance avec la jeune orpheline. Ne comptant pas assez sur d'aussi sages précautions, elle inspire de la jalousie à Hortense, et profite d'un moment de dépit pour lui faire épouser un pauvre fermier-général ; je dis pauvre, non pas qu'il n'ait beaucoup d'or ; mais patience, on saura pourquoi.

Sur ces entrefaites, et au moment où le mariage vient de se conclure, arrive le comte de Saint-Bris qui accourt chercher la marquise chez celui-là même qui vient d'épouser sa maîtresse. Loin de renoncer à Hortense, le jeune officier l'adore plus que jamais, et lui écrit qu'il l'aimera *tant qu'elle vivra*. Qu'elle meure donc, dit la marquise qui a trouvé le billet dans un bouquet ; et ne s'en tenant pas à de vaines paroles, elle verse du poison sur les fleurs. Le *pauvre* fermier qui a surpris le secret du billet, saisit le bouquet et tombe.

Cependant la marquise n'était pas seule pour commettre tous ses crimes ; elle était aidée par un certain Galifar, dont elle a fait son intendant. Cet homme, peu satisfait de jouer un rôle subalterne, en veut un plus brillant, et déclare à la marquise qu'il faut qu'elle l'épouse. Celle-ci feint de céder, et l'empoisonne. Mais Galifar qui a senti sa fin approcher, a tout avoué devant la justice, et au moment où madame de Brinvilliers croit avoir tout vaincu, des hommes d'armes viennent l'arrêter.

Il ne faut pas chercher, ainsi que je l'ai dit, la marquise de Brinvilliers de l'histoire dans l'opéra nouveau ; mais comme ce n'est pas un de ces grands caractères qu'il n'est pas permis de défigurer, je n'en veux pas aux auteurs de l'avoir faite à leur façon. Dans la pièce de MM. Scribe et Castil-Blaze, c'est l'amour qui conduit cette femme à tous ses crimes, et l'on est presque tenté de les lui pardonner, car c'est une chose violente qu'un amour de femme. Mais cet amour qui me la fait absoudre est-il assez profond, assez délirant ? Non, je n'hésite pas à le dire, non, ce n'est pas cette passion brûlante qui fait qu'on oublierait les crimes, comme on oublie que Marion est une prostituée. Qu'elle me dise qu'elle adore son Saint-Bris, que son amant c'est sa vie, son ame ; que je la voie délirer, éclater en désespoir, en folies d'amour, et je vais tout lui pardonner ; ou bien faites que je n'aie pas de pitié pour elle, que je la méprise, que je la charge d'imprécations.

Quoi qu'il en soit, il y a du talent dans *la Marquise de Brinvilliers :* c'était un sujet difficile à traiter, et les auteurs se sont habilement tirés des obstacles que leur présentait le terrain sur lequel ils s'étaient placés. La vie de cette femme offre peu d'intérêt : ayant épousé en 1651 le marquis de Brinvilliers, mestre-de-camp, pour lequel elle avait peu d'attachement, elle ne tarda pas à s'en dégoûter pour un jeune intrigant du nom de Sainte-Croix, que son mari retenait près de lui. Le marquis ayant découvert le secret de leurs amours, fit enfermer Sainte-Croix à la Bastille. Celui-ci en sortit au bout d'un an, ayant appris d'un certain Exili, empoisonneur Italien, les secrets de ses compositions diaboliques. Ces secrets il les communique à la marquise qui s'en sert pour empoisonner son père, ses frères et M. de Brinvilliers qui est sauvé plusieurs fois par Sainte-Croix lui-même, peu désireux d'épouser sa *douce* maîtresse. Ayant été découverte, elle fut décapitée et brûlée ; mais le peuple, qui la croyait une sainte, voulut en faire des reliques.

Telle était la marquise de Brinvilliers : on voit que ces seuls élémens ne suffisaient pas pour faire un drame intéressant. Aussi les auteurs n'ont-ils conservé que le principal personnage autour duquel ils ont groupé des incidens tout de leur invention. Il leur a semblé que le public s'intéresserait difficilement à une femme sans passion, calculant froidement les conséquences de ses crimes. Ils l'ont faite amoureuse, mais d'un amour trop peu violent à mon gré.

On ne peut s'attendre à trouver de l'unité de couleur dans un opéra dont la musique a été écrite par neuf compositeurs dont chacun a une manière individuelle plus ou moins prononcée : la partition de *la Marquise de Brinvilliers* ne sera donc jamais considérée comme un ouvrage d'art remarquable. Mais la variété de style qui s'y trouve est précisément ce qui doit, ce me semble, contribuer à exciter la curiosité du public, et concourir au succès de l'opéra, au moins dans les premiers temps.

L'ouverture, écrite par M. Carafa, n'est pas le meilleur morceau de la pièce : je doute même qu'elle ait été composée expressément pour *la Marquise de Brinvilliers*, et je serais tenté de croire qu'elle a appartenu à quelque ancien ouvrage de son auteur. C'est au même compositeur qu'est dû le finale du deuxième acte : il me semble que la couleur de ce morceau aurait pu être mieux adaptée au caractère de la situation. On y trouve des mouvemens vifs et gais qui n'expriment guère la

position où se trouvent placés les personnages de la pièce. Je pense aussi qu'il aurait été nécessaire de donner moins de développement à des morceaux qui ralentissent l'action dramatique.

L'Intruduction est de M. Chérubini; on y a reconnu la facture élégante et pure de l'auteur de *Médée*, de *Lodoïska* et des *Deux Journées*. Une exécution malheureusement très faible et très incorrecte n'a pas permis de sentir le mérite très remarquable de ce morceau. Espérons que le nouvel opéra auquel travaille ce grand artiste sera mieux rendu.

De jolis couplets instrumentés d'une manière fort originale viennent après l'introduction; ils sont de M. Boieldieu, qui voyage en ce moment pour rétablir sa santé chancelante.

On a reconnu la facture et les idées à la fois gracieuses et expressives de M. Paer dans un air du premier acte chanté par Mlle Prévost d'une manière satisfaisante. La facilité de la partie vocale de cet air est une qualité dominante chez M. Paer comme chez tous les bons compositeurs italiens; qualité trop négligée par nos musiciens, et même par ceux dont la réputation a le plus d'éclat.

Il faut rendre justice à M. Batton: si jusqu'ici sa musique a paru manquer un peu d'élégance, il a montré dans un duo et dans le finale du premier acte de *la Marquise de Brinvilliers*, qu'il est dans l'âge des progrès, car ces deux morceaux réunissent au mérite d'être fort bien disposés pour la scène celui d'une mélodie gracieuse accompagnée d'une harmonie recherchée. Il est désirable que ce compositeur rentre dans la carrière qu'il semblait avoir abandonnée, et qu'il développe ses talens dans quelque grand ouvrage.

Un air accompagné de danses qu'on entend dans le lointain, et le duo qui le suit, ont été écrits par M. Blangini. Le premier de ces morceaux aurait pu être plus heureusement conçu, soit sous le rapport des idées, soit sous celui de la coupe; le second est d'une mélodie fort agréable. Peut-être lui reprochera-t-on de tomber un peu trop dans le style du nocturne; mais à cette petite part de critique près, tout le monde avouera que le morceau est fort joli.

Au troisième acte, on trouve des couplets chantés par Ferréol dont la musique est de M. Berton; sans avoir rien de remarquable, ils ont de la franchise. Mais l'un des morceaux les plus importans de la pièce, disons mieux, le morceau le plus saillant de l'ouvrage est sans contredit le duo de scène composé par M. Auber pour ce troisième acte. On sait que la manière spirituelle de ce maître s'applique parfaitement aux situations dont les détails doivent être bien saisis par le public: il a donné des exemples remarquables de ce genre de mérite dans un trio de *la Neige* et dans un duo du premier acte de *Leicester*; le morceau dont il s'agit ici est du même genre, et il est charmant.

M. Hérold a fourni son contingent au nouvel opéra dans le finale du troisième acte. Ce morceau est bien écrit, mais il offrait peu de ressource au compositeur, et ce n'est pas pour une scène semblable qu'on doit citer un artiste tel que M. Hérold.

Outre l'inconvénient du mélange des manières, fort nuisible à l'effet de chaque partie de la partition, la musique de *la Marquise de Brinvilliers* a eu à lutter contre une exécution très négligée et confiée en général à des *chanteurs* fort médiocres, pour ne rien dire de plus. Le directeur du théâtre de l'Opéra-Comique a cru que le succès de sa pièce nouvelle était dans le poème, et que la musique n'y serait qu'un accessoire; je ne lui conseille pas toutefois de renouveler souvent son épreuve sur les oreilles des habitués de son théâtre.

THÉATRE ITALIEN.

Débuts de Mme Schrœder-Devrient. — Don Giovanni, opéra en deux actes, musique de Mozart.

Un artiste ne saurait être trop soigneux de son talent, et à lui est une grande imprudence que de le tirer des circonstances favorables où il est placé pour l'exposer aux hasards d'une nouvelle position. C'est cette imprudence que Mme Schrœder-Devrient vient de faire en quittant le genre qui lui est propre pour en adopter un qui lui est étranger; en abandonnant le public qui la comprend pour aller se jeter à l'étourdie devant un autre qui ne vient l'entendre qu'avec des préventions contraires; en allant se placer, elle cantatrice médiocre, au milieu de chanteurs habiles; enfin, en renonçant à sa propre langue pour en parler une qu'elle ignore. Je l'avoue, convaincu de tous ces désavantages, je n'espérais pas même pour Mme Schrœder le succès modeste qu'elle a obtenu jeudi dernier dans le rôle de *donna Anna*. Douée d'une ame ardente et d'un organe expressif, elle s'y est montrée actrice distinguée, sans pourtant atteindre le degré de sublime auquel elle est quelquefois parvenue au théâtre allemand quand elle avait confiance en elle-même. Il y avait de la timidité dans sa manière de donner sa voix; sa prononciation, si belle en allemand, était faible, mal articulée, et ne battait pas la note; enfin elle était dans la situation d'un artiste de talent qui ne connaît pas encore l'effet de ses forces

et qui les essaie. Toutefois elle a eu des momens assez agréables pour être applaudie par un public peu disposé en sa faveur.

Le talent peut vaincre bien des difficultés; pourtant il en est d'insurmontables contre lesquelles il faut se garder de venir se heurter. Certes Lablache est un grand acteur; mais son physique est un obstacle invincible à ce qu'il joue le rôle de *Don Juan*. Son habileté est parvenue à faire disparaître une partie de ses désavantages; mais l'habileté d'un artiste ne doit jamais être employée qu'à tirer parti de ses qualités. Applaudi avec enthousiasme dans le rondo *Fin che dal vino*, qu'il a chanté en effet avec beaucoup de verve, il a manqué de charme en d'autres endroits, et particulièrement dans le duo *La ci darem la mano*.

Mme Tadolini, malgré les progrès qu'elle a faits dans l'art du chant, est toujours écrasée par le rôle d'*Elvire*. Mme Caradori ne me semble pas comprendre celui de *Zerline*. Je n'espère pas qu'elle le saisisse mieux à une autre représentation, mais je lui conseille fort de ne pas détruire complètement l'effet de l'air charmant, *batti, batti;* en le chantant dans un mouvement d'adagio, jeudi, c'était pour en mourir.

J'espérais beaucoup de Rubini dans *Don Ottavio*, mais il a paru jouer ce rôle avec ennui, et il n'y a point produit d'effet.

— Une représentation extraordinaire a été donnée dimanche dernier. Elle se composait de *la Prova d'un opera seria*, dans laquelle Mme Pasta a fait ses adieux au public de Paris; et d'un concert où l'on a entendu la plupart des habiles chanteurs de ce théâtre. La partie la plus remarquable de ce concert était une ouverture composée par S. M. Don Pedro, empereur du Brésil, et qui a été exécutée avec ensemble par l'orchestre. Cette ouverture en *mi* bémol est d'une facture correcte et annonce dans son auteur une connaissance étendue des effets de l'orchestre. Elle a été fort applaudie. Il est beau de voir un souverain se consoler des chagrins de la politique dans la culture des arts, et d'obtenir dans ceux-ci des succès que des artistes pourraient ambitionner.

— La salle de l'Opéra présentait un air de fête vendredi dernier. Un pas nouveau, *la Napolitaine*, composé par M. Taglioni pour sa fille, et dansé par celle-ci avec son talent merveilleux, avait été interçallé dans *la Muette de Portici*. Mme Lecomte, aux premiers débuts de laquelle on a vivement applaudi, reparaissait le même soir, et Mme Varin se montrait pour la première fois. Voilà bien des élémens de succès, dont le résultat n'était pas douteux; aussi la salle était-elle comble.

— Un ancien artiste de la Chapelle donnera le 13 de ce mois, dans les salons de M. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 23, une soirée musicale dans laquelle on entendra MM. Stephen, Brod, Rhein et d'autres artistes très distingués. Nul doute que les salons de M. Dietz ne soient, ce jour-là, le rendez-vous d'une brillante société.

Nouvelles étrangères.

Une gazette de Cheltenham nous apprend que le 6 du mois d'août Paganini avait conclu un marché avec le directeur du théâtre de cette ville pour jouer dans ses représentations, moyennant les deux tiers de la recette; mais s'étant aperçu qu'il y avait peu de monde dans la salle, il refusa de se faire entendre à moins que le directeur ne lui donnât deux cents guinées. Celui-ci s'y étant refusé, Paganini se retira chez lui; mais le directeur ayant instruit le public de cet incident, le peuple se porta en foule vers l'hôtel où l'artiste était logé, et montra une telle exaspération, que le pauvre Paganini s'empressa de retourner au théâtre et d'y jouer les morceaux qui étaient annoncés, et le pire de l'aventure est qu'il ne reçut rien du directeur, la recette ayant à peine suffi pour les dépenses journalières. Paganini se hâta de quitter la ville le même soir. Il a écrit depuis lors une lettre au directeur du *Times* pour essayer de se défendre d'avoir manqué à son traité dans cette circonstance.

Arrivé à Dublin vers la fin du mois d'août, Paganini a été engagé à se faire entendre dans le *Musical Festival* de cette ville, et il y a joué en effet dans les concerts du 1er et du 3 septembre. Son succès fut immense dans ces deux soirées. Après que le *Festival* fut terminé, il donna aussi un concert à son bénéfice qui, tous frais payés, lui a rapporté sept cents livres sterling.

PUBLICATIONS ÉLÉMENTAIRES.

ÉCOLE PRATIQUE DE LA MODULATION, démontrée par des exemples à deux, trois et quatre parties, à l'usage des jeunes organistes et compositeurs; dédiée au conservatoire de musique de Paris, par C. H. RINCK. Œuvre 99. Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Paris, à *l'Agence générale de musique*, rue du Helder, n° 13.

Nous avons fait connaître dans un de nos derniers numéros l'annonce qui a été faite par les éditeurs de l'ouvrage de M. Rinck, dont nous donnons aujourd'hui l'analyse; nous avons maintenant cet ouvrage sous les yeux; l'utilité pratique que lui attribue son auteur nous paraît justifiée, au moins en partie.

Entièrement dépourvu de texte explicatif, *l'École de la modulation* ne consiste qu'en exercices ou exemples qui sont divisés en huit chapitres. Tous ceux qui sont contenus dans les sept premiers chapitres ont pour objet les circulations de ton, c'est-à-dire la succession régulière des tons, en partant d'*ut*, et parcourant régulièrement tous les autres tons de quinte en quinte, soit dans le mode majeur soit dans le mineur. Le huitième chapitre est relatif au passage d'un ton donné d'*ut*, par exemple, en un ton quelconque.

Dans le premier chapitre, M. Rinck a présenté la circulation des tons en harmonie plaquée par le seul accord parfait. C'est un fort bon exercice qui, en même temps qu'il habitue les élèves au mécanisme de la modulation simple, leur donne aussi la pratique manuelle d'une harmonie pure et naturelle. On peut en dire autant du second chapitre, où les mêmes modulations s'opèrent par le mélange des accords consonnans et dissonans. Partout, les exemples contenus dans ces chapitres présentent l'harmonie constamment complète, et à quatre parties, disposition qui doit en effet précéder celle de l'harmonie à trois, à cause de la difficulté que celle-ci présente sous le rapport de la pureté et de l'élégance du mouvement des parties.

Le troisième chapitre renferme les modulations à trois parties, d'abord de quinte en quinte pour les tons par dièses, du mode majeur, puis de quarte en quarte par bémols du même mode, et enfin les modulations analogues pour les tons du mode mineur. Ces exemples sont bien écrits et d'une harmonie élégante quoique simple.

Le quatrième chapitre contient les mêmes circulations de tons à deux parties en contrepoint double à l'octave, c'est-à-dire, en contrepoint susceptible de renversement, ce qui offre un moyen excellent de variété aux organistes.

Les exemples du cinquième chapitre, composés dans le même système que ceux du quatrième, sont d'un style orné et figuré; ils sont aussi susceptibles de renversement, étant écrits en contrepoint double. Les circulations s'y font par tous les tons majeurs et mineurs, et les exemples sont très nombreux.

Le sixième chapitre est consacré aux modulations en style lié et figuré à trois parties, et le septième aux mêmes modulations dans un système analogue, à quatre parties. Les exemples de ces deux chapitres complètent le système de la modulation par circulations de tons, et laissent peu de chose à désirer. Il est vrai que M. Rinck aurait pu y ajouter, en faveur des organistes, l'application de ce même système de modulation aux imitations et aux canons; mais de pareilles recherches ne sont cependant pas essentiellement liées à un ouvrage élémentaire.

La partie de l'ouvrage de M. Rinck qui paraît être la moins complète, et sur laquelle il nous paraît qu'il serait nécessaire qu'il revînt, est celle de la modulation d'un ton donné à un ton quelconque, par la route la plus courte, la plus naturelle et la plus satisfaisante. Il donne, à la vérité, plusieurs moyens pour chaque ton, mais il ne les donne qu'en harmonie plaquée; peut-être serait-il nécessaire qu'il fît pour ce système de modulation ce qu'il a fait pour le système des circulations, et qu'il lui appliquât les exemples en harmonie à trois et à deux parties, en contrepoint simple et double, en style lié et par imitation. Son livre élémentaire ne laisserait alors rien à désirer, et il serait d'autant plus remarquable qu'il est le seul de ce genre qui ait été publié.

Au reste, on peut espérer que l'habile professeur auquel on doit *l'École pratique de la modulation* ne laissera pas son ouvrage imparfait : lui-même semble avoir prévu nos objections, car il termine par ces mots : *Peut-être me déciderai-je à donner suite à ce premier essai.*

Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons que féliciter M. Rinck de l'idée heureuse qu'il a eue de faciliter aux jeunes harmonistes l'étude de la modulation, qui est comme on sait, la partie la plus difficile de leur art, et d'avoir si bien rempli les conditions de l'objet qu'il s'est proposé. M. Rinck, organiste à Darmstadt, est un des professeurs les plus distingués de l'Allemagne; il a formé beaucoup de bons élèves, et il possède une expérience consommée des moyens les plus propres à faciliter l'instruction des jeunes artistes.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

A VENDRE.

Deux pianos à queue, d'occasion, à six octaves et demie. Ces deux instrumens peuvent convenir par leur solidité à des pensions ou autres établissemens publics.

Une basse d'Amati très bien conservée, à céder à bon marché pour cause de départ.

Une autre basse sans nom d'auteur, très bonne pour l'orchestre.

Harpolyre de Salomon, avec son piédestal.

S'adresser à l'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 10.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 12 NOVEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

ACOUSTIQUE FONDAMENTALE.

Troisième Lettre à M. FÉTIS[1].

Monsieur,

J'ai établi, dans ma lettre précédente, que toute percussion donnée à un corps élastique, soit solide, soit gazeux, provoque de sa part le jaillissement par expression des fluides subtils que d'ailleurs ce corps produit et transpire sans cesse. L'air qui l'environne ne fait que tenir ce jaillissement en faisceaux; et c'est ainsi que, pour nous, il le rend sonore.

Je dois ajouter maintenant que l'air qui enveloppe un corps élastique en action sonore ne se borne pas à lui donner ce genre de secours; comme il est lui-même un fluide élastique, il est contraint de s'associer à la vibration accidentelle du corps frappé, et à se mettre, comme ce corps, en expansion sonore, ce qui augmente la somme de fluide sonore projeté.

Ceci nous conduit à spécifier généralement les résultats du contact de tout corps élastique en action sonore avec d'autres corps élastiques, soit solides, soit gazeux. Pour cela, nous allons avoir recours à l'expérience la plus simple.

Tout le monde connaît l'instrument nommé *diapason;* il est d'acier, et formé de deux branches parallèles, libres dans leur partie supérieure, unies par un même pied dans leur partie inférieure.

Lorsque ses branches sont soumises, soit à un écartement brusque, soit à une percussion d'une certaine violence, elles entrent en oscillation visible, et le son se fait entendre, mais faiblement. Si, dans cet état, on appuie le pied de l'instrument sur un corps solide très élastique, par exemple sur la table d'un violon, à l'instant le son est fortement augmenté. Cependant le pied du diapason n'est nullement en vibration sensible; il est serré par les doigts de la personne qui le tient et qui l'appuie sur le violon; il n'imprime pas non plus au bois du violon une vibration appréciable; car on peut toucher, serrer sur tous les points la surface de cet instrument, sans apporter une diminution sensible au son qu'il occasionne, tandis que si l'on touche le plus légèrement possible les branches du diapason, la vibration sensible est subitement arrêtée, et le son s'éteint entièrement.

C'est donc toujours et uniquement par les branches du dipason que le son s'écoule; le pied du diapason n'est pas associé à la vibration sensible des branches, mais sa substance intime est animée d'un mouvement intestin qui, au moment du contact, se communique à la substance intime du violon; celle-ci tend à exprimer par toute sa surface le fluide sonore qui s'agite dans son sein; mais la puissance d'équilibre s'oppose à cette émission directe et uniforme; elle entraîne tout le fluide du violon vers le lieu où se fait en ce moment une grande dépense de fluide sonore, vers l'extrémité des branches du diapason; c'est ainsi qu'elle augmente vivement l'intensité du son de cet instrument.

Dans ce genre d'effets deux circonstances sont remarquables: en premier lieu, la durée du son rendu par un diapason, lorsque l'on associe un corps solide élastique à son agitation intestine, est sensiblement plus courte que lorsque l'on se borne à le faire vibrer dans l'air atmosphérique, et plus le son acquiert d'éclat, plus il s'abrége. Cela démontre que la percussion qui a mis les branches du diapason en oscillation visible s'est alors étendue sur un plus grand espace; ce qui, en augmen-

(1) Fautes à corriger dans la seconde lettre de M. Azaïs.

Page 305, première colonne, ligne 20: *globe*, lisez *globule;* même correction à la ligne suivante.

Ligne 33, *s'alternent*, lisez *s'atténuent.*

Seconde colonne, ligne 44, *qui suit*, lisez *que suit.*

tant la somme de ses effets, n'a pu qu'amener plus tôt le terme deson action.

En second lieu, le son du diapason, lorsqu'il est mis en contact avec un corps solide élastique, n'augmente pas seulement d'intensité; sa nature se modifie; le bois d'un violon lui donne un timbre doux et ligneux, une plaque de verre lui donne un timbre sec et vitreux, une plaque de métal lui donne un timbre pénétrant et métallique. Cela démontre que chacun des corps qui entrent en partage d'agitation avec le diapason lui fournit une contribution sonore aux dépens de sa propre substance, car généralement toute percussion assez puissante pour rendre sonore un corps élastique ou un appareil de corps élastiques, est toujours une action forcée qui ne se borne pas à faire jaillir, dans leur état naturel, les produits ordinaires de l'expansion intime; elle précipite la formation de ces produits; pour cette raison, elle cause dans l'intérieur des corps élastiques un mouvement d'érosion qui ajoute aux globules subtils habituellement transpirés des molécules encore dans l'état particulier aux corps élastiques que l'on a frappés. C'est ainsi que se trouve variée la qualité de son des divers corps élastiques.

Semblable cause varie la nature des émanations qui échappent aux corps odorans. Un froid intense suspend toute odeur; au contraire, les corps odorans exhalent leur odeur avec d'autant plus de force qu'ils sont plus vivement pénétrés de chaleur; leur expansion intime cesse alors d'être calme; elle se précipite; elle agit par érosion sur la substance intérieure; elle l'entraîne au dehors dans un état encore analogue à la constitution du corps qui en est composé.

Comme le son est lancé avec intermittence par le corps sonore, comme, pendant la contraction de ce corps, le son se recueille au lieu de jaillir, sa propagation dans l'air atmosphérique se trouve ralentie, parce que la puissance d'équilibre, profitant de la ductilité de ce gaz, l'interpose entre chaque jet de fluide sonore et le jet suivant. On sait que le son met une seconde de temps à parcourir un espace d'environ 170 toises.

Un tel ralentissement ne saurait avoir lieu lorsque le corps élastique interposé n'est point ductile; le son alors est instantané, mais aux conditions indiquées par l'expérience. Une longue suite de barreaux de fer, telle que la barre transversale qui assujétit la grille du Carrousel, est frappée à l'une de ses extrémités; le coup est entendu subitement par une personne qui tient son oreille appliquée sur l'autre extrémité; mais, pour peu que cette personne s'en sépare, elle n'entend que le son ralenti qui lui arrive à travers l'atmosphère. Cela démontre que la percussion n'a pas mis en émission directe tous les points de la barre transversale; le son lancé par cette percussion n'a réellement jailli que de l'extrémité immédiatement frappée; mais toute la substance de la barre s'est mise en trémoussement élastique, et l'organe de l'auditeur, collé sur l'extrémité opposée à l'extrémité frappée, n'a plus été qu'un nouveau corps élastique associé au trémoussement de la barre entière. Ce que l'auditeur a entendu, c'est le son des cartilages et autres pièces élastiques dont son organe est formé; son nerf auditif a saisi au passage une partie de son propre fluide sonore provoqué à l'émission par la percussion de la barre, et travaillant à s'écouler, avec tout le fluide de la barre même, vers son extrémité.

Voici donc la base de toute théorie dans l'ordre des phénomènes qui nous occupent.

Ce que nous entendons lorsqu'un corps élastique résonne à quelque distance de nous, ce n'est point la vibration de l'air interposé entre ce corps et notre organe, c'est la vibration des globules sonore que ce corps lance vers nous en ligne droite, et qu'il prend à la fois, en lui-même, dans l'air qui l'environne et dans les corps élastiques sur lesquels il repose. Ces globules pénètrent dans notre organe; ils y portent la vibration isochrone que tous exécutent, vibration correspondante à celle du corps frappé; et c'est ainsi que, malgré la distance qui nous sépare de ce corps, ils nous donnent la connaissance précise du *ton* auquel son ressort est monté.

Un tel mode de communication, le seul qui réponde aux conditions physiques de la production des sons, est, comme je le démontre dans mon livre et dans mes cours publics, le seul qui réponde aux conditions physiologiques de notre organisation intellectuelle.

Restons ici dans l'acoustique, et confirmons par de nouveaux faits de notoriété générale la théorie que je propose.

La faculté sonore, dans les divers corps élastiques, soit solides, soit gazeux, est l'indice irrécusable de leur propriété élastique, et sert de mesure précise au degré où s'élève en eux cette propriété. Ainsi, l'élasticité est nulle dans les corps auxquels la faculté sonore est étrangère. Or, si l'on pose le pied d'un diapason sur la surface d'une eau liquide, si même on l'y fait entrer d'une quantité sensible, ce contact ne donne pas la plus légère augmentation au son de l'instrument: ce qui démontre que celui-ci ne communique point au liquide la vibration dont il est agité, et que par conséquent le liquide lui-même est sans moyens de réaction contre l'action extérieure qui vient le provoquer; or, c'est en cela précisément que consiste la négation d'élasticité. Mais que

ce liquide se congèle, sa surface du moins sera formée d'une couche solide et élastique, le son du diapason en contact avec elle augmentera fortement d'intensité.

Les divers instrumens de musique mettent en œuvre avec plus ou moins d'avantage la propriété, inhérente aux corps élastiques, de se transmettre mutuellement, lorsqu'ils se touchent, les effets de toute percussion. C'est ainsi que, dans un violon, les cordes, agitées par le frottement d'un archet revêtu d'une poussière mordante, communiquent, par l'intermédiaire du *chevalet*, leur expansion sonore à une première table de bois mince, élastique, qui elle-même est liée à une seconde table par des planchettes latérales, et encore plus peut-être par l'*ame*, tige de sapin très-légère, redressée dans l'intérieur du violon entre les deux tables, et ne tenant entre elles que par frottement.

Le chevalet étant le canal immédiat de communication expansive entre les cordes et le violon, il est nécessaire que sa propre expansion ne soit pas gênée, coercée, qu'il ne soit soumis à aucune force extérieure de condensation. Si on le serre par une *sourdine*, la communication est interrompue, ou du moins très affaiblie; le son que l'on entend n'est presque plus que celui des cordes, et plus la sourdine serre le bois du chevalet, plus le son diminue, plus en même temps il est facile à produire, parce que, à l'aide de cette sourdine, véritable corps strangulateur, la percussion donnée par l'archet ne met en exercice sonore qu'un appareil peu étendu.

L'archet tenu par le musicien est formé de corps élastiques; il prend sa part de l'expansion sonore dont, par son action même, les cordes sont le foyer. Le son de l'instrument augmente sensiblement d'éclat lorsque l'archet qui le met en jeu est d'une élasticité parfaite.

Enfin, le musicien lui-même fait partie active de l'appareil sonore; son corps est formé d'un système d'organes qui tous sont plus ou moins élastiques; tous sont excités à diriger vers les cordes de l'instrument une quantité plus ou moins considérable des fluides subtils dont ils disposent. C'est, d'une part, ce qui fait l'état de jouissance de l'artiste, car toute jouissance salutaire, dans l'homme, a pour condition physiologique l'augmentation bien ordonnée de son expansion subtile; c'est ce qui fait, d'un autre côté, que le même instrument semble acquérir un nouveau timbre, une nouvelle puissance, lorsque, des mains d'un homme âgé ou faible et indolent, il passe dans celles d'un jeune homme sensible, ardent, d'une santé pleine et vigoureuse. C'est en partie ce jeune homme lui-même que l'auditeur entend.

Où s'arrête, entre les corps élastiques contigus, la transmission de l'expansion sonore? C'est ce qui varie au gré des circonstances locales. Lorsque la contiguité des corps élastiques est continue et uniforme, lorsque, par exemple, un oiseau, traversant les airs à une grande hauteur, jette un cri, il se place au centre d'une sphère de rayons sonores qui divergent avec régularité; le son qu'il produit doit s'affaiblir par la distance, comme l'intensité de tout rayonnement, c'est-à-dire comme le carré de cette distance augmente. Mais, à la surface de la terre la progression d'affaiblissement ne saurait avoir une telle régularité; les corps élastiques qu'une percussion rend sonores peuvent être en contact avec des corps diversement élastiques, et sur une étendue plus ou moins considérable. Ainsi le musicien qui joue du violon peut reposer lui-même sur un sol dur, très peu élastique, ou sur un plancher mince, d'une vibration facile. Dans cette seconde situation, l'appareil sonore est plus large, plus développé, la masse de son projeté est plus considérable.

Les sons rendus à la surface de la terre sont de plus soumis à des réflexions plus ou moins multipliées; et ces réflexions, semblables à celles auxquelles la lumière est exposée, augmentent le son, non-seulement en raison de leur nombre, mais en raison de leur convergence.

Plus la percussion donnée à un corps élastique est forte, soutenue, plus le son a d'intensité; mais c'est toujours le même timbre; de plus, c'est toujours le même *ton*; le son ne s'élève pas, ne s'abaisse pas selon que la percussion est violente ou légère. Cela prouve que la constitution et la vibration des globules sonores étaient déjà fixées pendant qu'ils étaient encore enfermés dans le sein du corps élastique; la percussion n'a fait que presser leur évasion, ou, comme nous l'avons dit, elle les a exprimés.

L'élévation du son ou le *ton* du corps élastique est déterminé par l'état de son ressort. Si le ressort est serré par une force de tension très énergique, ses globules intérieurs sont soumis à une force de pression très intense; leur réaction expansive, leur dilatation travaille à prendre le même degré d'énergie; mais comme l'espace qui lui est accordé est devenu très rétréci, elle est obligée de compenser ce qui manque à l'étendue de ses mouvemens par leur fréquence. C'est ainsi que les globules intestins passent à un état de vibration très court et très rapide; ceux qui échappent au corps sonore continuent, en jaillissant, de vibrer avec la même vitesse; reçus dans notre organe, ils y produisent la sensation *aiguë* et pénétrante de ce mou-

vement précipité. Si au contraire le corps élastique n'est soumis qu'à une force extérieure molle et lâche, sa réaction expansive est également indolente; chacun de ses globules intimes ne vibre que lentement; ceux qu'il adresse à notre organe y produisent la sensation *grave* de leur mouvement paisible.

Entre l'extrême aigu et l'extrême grave, appréciables par notre organe, sont placés des degrés intermédiaires en nombre indéfini; les sons qui y correspondent sont ce que l'on peut appeler la matière première de l'harmonie et de la mélodie; c'est à nous maintenant de chercher à quelles lois doivent être soumises leurs combinaisons pour former de l'harmonie, et à quelle loi doit être soumise leur succession pour former de la mélodie. Dans cette recherche, comme dans toutes celles qui ont pour objet de nous conduire à des connaissances précises, nous nous ferons guider par le principe universel, l'*expansion*, et par l'expérience.

AZAÏS.

MALADIES DE L'ORGANE DE LA VOIX.

Sur un mémoire de M. le docteur BENNATI, lu à l'Académie royale des Sciences, le 31 octobre 1831.

M. Bennati, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois à l'occasion de ses intéressans travaux sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant, et sur les différentes maladies qui affectent cet organe, a lu sur le même sujet, à l'une des dernières séances de l'Académie royale des Sciences, un nouveau mémoire dont nous allons extraire ce qui nous semble le plus important dans la première partie de ce mémoire.

L'auteur expose la nature du traitement dont il recommande l'usage, ainsi que les modifications dont il est susceptible, suivant les variétés et les complications de la maladie. Si celle-ci est caractérisée par une atonie dans les organes modificateurs de la voix, c'est-à-dire par la teinte pâle de la membrane muqueuse du gosier, que l'auteur appelle *pharyngo-laryngienne*, par la difficulté du jeu des muscles constricteurs supérieurs du pharynx, des staphylins, de la langue, etc., il fait usage en toute sûreté du traitement suivant:

1° Des gargarismes répétés trois ou quatre fois par jour, d'après la formule ci-jointe:

R. Sulphatis aluminis pulverati *drachmam*.
Decocti hordei bene filtrati *uncias decem*.
Syrupi diacodi *unciam dimidiam*.
M. D. S. pro gargarismo ter quaterna de die instituendo.

Il marque cette formule du numéro 1, et, selon les indications, il la porte graduellement jusqu'aux numéros 12, 14, 16, et même davantage, en ajoutant à chaque numéro un gros d'alun, selon les indications, c'est-à-dire en sursaturant la décoction d'orge d'un gros de ce sel pour chaque numéro.

La dose, élevée seulement jusqu'aux numéros 3, 4 ou 5, suffit dans beaucoup de cas.

2° Pendant les trois premiers jours du traitement, des frictions renouvelées aussi deux ou trois fois par jour sur la région cervicale antérieure principalement, d'après la formule suivante:

R. Extracti belladonæ grana xij.
Alcool vini camphorati, uncias quatuor.
M. D. S. (pro frictione).

Dans les affections rhumatismales l'extrait de jusquiame remplace à la même dose celui de belladone.

Dès que l'atonie est diminuée par ce premier traitement, M. Bennati cherche à exercer la voix, de même que dans la photophobie, après la cessation des symptômes dominans, il conseille la lumière du jour. Ainsi il engage le malade, s'il est chanteur, à faire graduellement plusieurs gammes de suite, et lui indique en même temps le moyen de régler son haleine.

Si au contraire le malade n'est pas musicien, M. Bennati lui recommande de déclamer à haute voix, ou bien d'émettre différens sons analogues, autant que possible, à ceux de la gamme chantante.

C'est par suite d'un pareil exercice pendant la convalescence, que M. Bennati est parvenu à faire chanter des personnes qui, sous le rapport de la voix et de l'oreille, ne se croyaient aucune disposition pour le chant.

On peut remarquer que cette seconde partie du traitement, qui est propre à l'auteur, diffère essentiellement des conseils donnés en pareils cas par la plupart des médecins, qui, n'ayant en vue que l'axiôme banal *ubi dolor, ibi fluxus*, recommandent à leurs malades de ne pas parler et, à plus forte raison, de ne pas chanter. En ce point, comme en beaucoup d'autres, les faits sur lesquels M. Bennati base sa méthode se trouvent en opposition avec les théories admises jusqu'ici.

Maintenant, si l'on demande pourquoi les malades doivent parler à haute voix lorsque l'aphonie dépend d'un affaiblissement de l'organe vocal, voici ce que répond M. Bennati: c'est parce que chez eux la phonation manque des principales conditions nécessaires à l'exercice de cette fonction. S'efforcent-ils de parler à haute voix ou de chanter, la vitesse de la respiration augmentant par une plus forte impulsion, et donnant en même temps plus d'intensité à tous les sons, leur imprime aussi plus d'acuité. Joignez à ce premier point les chan-

gemens qu'éprouvent les organes producteurs et modificateurs de la voix dans leur forme et leur consistance, et vous trouverez les raisons d'après lesquelles M. Bennati s'est déterminé. De là résulte l'importance, pour un chanteur, d'avoir le plus grand développement possible dans l'ensemble de ses organes respiratoires, et surtout dans ses poumons; et, pour en citer un exemple puisé dans les contraires, ne sait-on pas que si la plupart des sourds-muets succombent à la phtisie pulmonaire, c'est que leurs poumons s'affaiblissant, éprouvent un arrêt de développement, et tendent même à s'atrophier par le seul fait de leur inaction à parler? L'anatomie comparée offre aussi un grand nombre de faits à l'appui de ce que l'auteur avance.

Après avoir indiqué le traitement qu'il emploie généralement, M. Bennati entre dans quelques détails au sujet des modifications qu'il doit subir, selon les variétés et les complications de la maladie.

De toutes les causes qui nécessitent des modifications thérapeutiques, la plus commune et la plus essentielle en même temps, selon lui, est l'influence sympathique de quelques autres organes sur celui de la voix.

Tous les praticiens savent quelle sympathie remarquable existe chez les femmes entre la matrice et l'organe de la voix, tant dans l'état de santé que dans celui de maladie. Ainsi, à l'approche des règles, pendant leur durée ou à leur cessation, on a journellement occasion d'observer chez différentes femmes des changemens notables dans la voix. A ce sujet les exemples sont trop bien connus et trop nombreux pour qu'il soit nécessaire d'en citer aucun. Toute modification, soit physiologique, soit pathologique, dans l'état de la matrice, réagit sur l'organe de la voix.

Ici M. Bennati examine l'effet de la sympathie moins générale qui existe entre les fonctions digestives et celles de l'organe de la voix, et de plusieurs autres déterminées par certaines maladies, ou par les remèdes qui leur ont été appliqués; et il conclut de ces diverses causes, qui peuvent déterminer l'altération de cet organe, la nécessité de modifier par le médecin le traitement proposé. Toutefois, considérant qu'un des effets les plus fréquens de ces sympathies consiste à déterminer un gonflement de la membrane muqueuse pharyngo-laryngienne, il conseille d'associer au traitement indiqué pour la cause l'usage du gargarisme d'alun, dont il a obtenu d'heureux résultats dans le traitement de la maladie vocale de M. Rondonneau, professeur de chant [1].

L'auteur du mémoire compare ensuite l'effet des astringens sur les différentes membranes muqueuses, et, pénétré de l'idée qu'il y a identité de conformation entre elles, il a pensé qu'il serait rationnel d'appliquer à certaines affections de la voix des remèdes employés avec succès pour combattre des affections identiques dans d'autres organes pourvus également de membranes muqueuses. Après avoir essayé les différens sels astringens les plus généralement employés dans d'autres maladies, il a adopté de préférence le sulfate d'alumine, dont il a obtenu des effets plus prompts et plus sûrs.

Nous ne suivrons pas M. Bennati dans les discussions scientifiques où il s'engage sur le mode d'action des astringens sur les membranes muqueuses. Cette partie de son mémoire nous a paru avoir un rapport plus direct avec la science de la médecine proprement dite, qu'avec le régime de la voix, la seule partie de son travail qui ait à trouver place ici.

A l'égard de l'opportunité du traitement indiqué pour les maladies de la voix, parmi lesquelles M. Bennati ne comprend point les maladies aiguës ou chroniques des poumons, du larynx et des bronches, il énumère les altérations des organes producteurs ou modificateurs de la voix, pris dans leur ensemble, et les rattache à quatre espèces différentes, savoir :

1° L'effet d'une modification pathologique quelconque de la membrane *pharyngo-laryngienne.*

2° L'affaiblissement des muscles producteurs de la voix.

3° La même cause agissant sur les muscles modificateurs.

4° Enfin, une influence sympathique.

De ces quatre causes de l'altération de la voix, il a remarqué que la première est la plus commune. Cette observation est fondée d'une part sur le résultat des phénomènes physiologiques exposés dans le premier mémoire de M. Bennati sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant, dont nous avons donné un extrait dans la *Revue musicale*, et d'autre part sur le résultat de faits pathologiques dont les principaux sont rapportés dans celui-ci.

Nous regrettons que les bornes de ce journal ne nous permettent pas de rapporter ici ces faits qui sont intéressans en eux-mêmes : nous donnerons une place à quelques-uns d'entre eux dans un de nos prochains numéros.

(1) Quelques malades éprouvent de la répugnance pour l'alun, à cause de la saveur qu'il laisse et des nausées qu'il provoque; pour obvier à cet inconvénient, M. Bennati lui a substitué le sulfate de zinc dans plusieurs cas, et même celui de cuivre, dont il a également reconnu l'efficacité, bien que son action soit un peu plus lente.

Nouvelles de Paris.

—

THÉATRE ITALIEN.

Rentrée de Mme Malibran. — La Gazza Ladra, musique de Rossini.

Le système adopté par l'administration du théâtre Italien porte ses fruits; ce système est fondé sur la variété, et la variété est le meilleur moyen de succès pour les entreprises de spectacle. C'est une heureuse idée que celle de renouveler une partie de la troupe chantante pendant la durée d'une saison. De cette façon, l'intérêt des représentations ne s'affaiblit point. Après avoir fait entendre aux habitués de son théâtre Mme Pasta, qui avait laissé de si beaux souvenirs à Paris et qui les a ranimés par son admirable talent dramatique, après nous avoir donné une idée des talens de Mme Caradori, cantatrice qui jouit à juste titre d'une honorable réputation, M. Robert nous donne maintenant Mme Schrœder-Devrient et nous rend Mme Malibran. Un nouveau ténor va se faire entendre et le *Pirate*, triomphe de Rubini et chef-d'œuvre de Bellini, nous sera bientôt donné. Certes, il y aurait de l'ingratitude à ne pas rendre justice à l'étendue des sacrifices faits par une administration si soigneuse, si active et en même temps si intelligente.

Est-il besoin de dire que la salle Favart a été envahie mardi dernier par une multitude d'amateurs empressés à retrouver la cantatrice de prédilection? Un triple intérêt s'attachait à cette représentation. Outre Mme Malibran, on y devait entendre Rubini et Lablache; une telle réunion d'artistes du premier ordre était une bonne fortune dont chacun voulait être des premiers à jouir. L'attente des amateurs n'a point été trompée, et quelques parties de cette soirée ont offert des exemples d'une perfection qu'il ne serait peut-être pas possible d'entendre ailleurs.

Accueillie avec transport, Mme Malibran fut d'abord dominée par son émotion et chanta sa cavatine d'une voix altérée et couverte d'un voile, mais insensiblement elle se remit et dans le finale du premier acte, ainsi que dans le duo du second, elle déploya à la fois toute la richesse de son imagination, toutes les ressources de son ame ardente et toute son habileté de cantatrice. Admirablement bien secondée par Rubini dans le duo dont je viens de parler, elle y a excité le plus vif enthousiasme parmi les spectateurs; enthousiasme qui, pour le dire en passant, a pu importuner par ses clameurs les amateurs plus consciencieux dont le plaisir a été troublé pendant les dernières quarante mesures du morceau, qu'ils n'ont pu entendre au milieu de ces applaudissemens frénétiques. Le talent ne peut s'élever plus haut que celui des deux artistes dans ce morceau; des deux côtés se trouvait la même beauté de pensée, de sentiment et la même perfection dans l'exécution.

Rubini ne s'est pas seulement montré grand chanteur dans ce morceau; il a été excellent dans tout le reste de l'ouvrage et a donné à la plupart des scènes une vie nouvelle.

J'ai déjà eu occasion de parler de la manière parfaite dont Lablache joue et chante le rôle du *Podesta*. Ce rôle, l'un des meilleurs de son répertoire, lui est aussi favorable pour développer son talent de comédien que pour faire valoir sa belle voix de basse. Il y fait entendre une vocalisation plus légère et plus facile que dans quelques autres ouvrages.

Je ne sais si Santini a perdu quelque chose de sa voix puissante, ou si la crainte a paralysé une partie de ses moyens, mais ceux-ci m'ont paru insuffisans pour le rôle de *Fernando*. Peut-être l'Opéra gagnerait-il à ce que Lablache fût chargé de ce rôle difficile sous le rapport dramatique; Santini ne serait pas mal placé dans celui du Podesta.

L'ensemble de la représentation a été fort satisfaisant. Les chœurs ont été chantés en général avec ensemble, et l'orchestre a bien accompagné, particulièrement dans le premier acte.

THÉATRE DES NOUVEAUTÉS.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DES SYBARITES DE FLORENCE,

Paroles de M. Laffite, musique de Weber, Beethoven, Rossini, Meyerbeer et MM. Aimon et Barbereau, arrangée par M. Castil-Blaze.

L'assassinat de Julien et de Laurent de Médicis a servi de texte aux auteurs du petit drame représenté au théâtre des Nouveautés, sous le titre des *Sybarites de Florence*. Ce crime, tenté sous les auspices du souverain pontife et dont l'exécution fut confiée d'abord à un cardinal, n'a pas été rapporté par les auteurs de la pièce nouvelle dans toute son exactitude historique. Les motifs politiques de ce meurtre ont été omis ou dénaturés par eux. Il importe de rétablir les faits.

Lorsqu'après la mort de Paul II, on élut pour lui succéder François de Savone, qui prit le nom de Sixte IV, Laurent de Médicis vint à la tête d'une brillante députation complimenter le nouveau pape sur son avénement au saint-siége. Sixte lui fit un merveilleux accueil, le combla d'honneurs et lui donna ou lui vendit à vil prix

les pierreries amassées par son prédécesseur. Cependant cette bonne intelligence ne fut pas de longue durée, et voici ce qui donna lieu à une rupture. Il avait été convenu entre Sixte IV et Laurent de Médicis, que la ville d'Imola passerait au pouvoir des Florentins, moyennant une somme d'argent qui fut stipulée. Mais, au mépris des traités, Sixte IV *traversa*, à ce que dit une chronique, *l'effet de cette convention, et fit en sorte que ladite ville fut donnée pour la même somme au comte Jérôme.* François Pazzi, qui se trouvait à Rome, se rendit garant de cette somme, ce qui le brouilla avec les Médicis.

Cependant Laurent jura de se venger, et parvint à se rendre maître de Tipherno, qu'il déclara vouloir garder jusqu'à ce qu'on la lui rachetât moyennant une très forte somme d'argent. Sixte IV en fut fort irrité, car *ce n'était pas moins dommageable pour le saint-siége que pour sa propre personne.* La vengeance est le plaisir des dieux, a-t-on dit depuis long-temps; Sixte crut que puisque Dieu se donnait cette jouissance, ses ministres pouvaient bien se la permettre : aussi fut-il décidé que l'audace des Médicis ne resterait pas impunie. On convint de se débarrasser d'eux par un assassinat, moyen fort commode et apprécié à sa juste valeur par messieurs de la robe rouge.

Le Cardinal Riario fut d'abord chargé de conduire cette affaire; mais comme une action si criminelle paraissait indigne d'un pontife chrétien, on en confia l'exécution au comte Jérôme, qui passait pour neveu de Sixte. Jérôme prit toutes ses mesures, compromit plusieurs grandes familles dans la conjuration, et s'allia les Pazzi, qu'il savait fort indisposés contre les Médicis. Les conjurés décidèrent qu'il fallait tuer Julien et Laurent ensemble, et pour cela ils attendirent une occasion favorable. Elle faillit se présenter un jour que Laurent et Julien devaient se rencontrer dans un festin; mais Julien, s'étant trouvé indisposé, ne s'y rendit pas. On choisit alors comme le moment le plus favorable, celui où les deux frères seraient réunis dans la chapelle.

Celui qui devait frapper Laurent était Jean-Baptiste Sicco, homme intrépide, que le comte Jérôme s'était attaché par des bienfaits : mais au moment de l'exécution, cet homme, effrayé du crime qui allait se commettre, refusa de s'y associer, sans toutefois découvrir la conjuration. Et en cela, *il manqua*, comme le remarque un auteur, *aux amis, aux ennemis, et à lui-même.* Voici comme on rapporte les circonstances de l'assassinat : « François Pazzi et Bernard Bandini devaient frapper Julien, et se jeter tout de suite sur Laurent; mais la divine Providence permit que Pazzi, pendant qu'il poignardait Julien, fût blessé lui-même, ou par ceux qui étaient avec lui, ou, comme il est plus croyable, par sa propre main, en sorte que le poignard lui échappa, et qu'il n'eut plus assez de force lui-même pour se soutenir. Le prêtre Étienne frappa néanmoins Laurent par derrière, à l'endroit du col, près de l'ancienne sacristie de l'église. Mais sans perdre rien de sa présence d'esprit, Laurent se tira des mains de l'assassin, prit la fuite, évita les autres coups que les conjurés lui préparaient, traversa, environné de plusieurs personnes, le chœur de l'église, se retira avec elles dans la nouvelle sacristie, en ferma les portes qui étaient de fer, et échappa par-là à la fureur de Bandini qui le poursuivait. »

Les choses arrivèrent ainsi : voici comment elles se passent dans le drame de M. Lafitte :

Plusieurs familles puissantes ont juré la perte de Laurent de Médicis; elles forment une vaste association, et cachent leurs projets sous les dehors des plaisirs et de la volupté. Sixte IV a promis son appui aux conjurés, et il tint parole en leur envoyant un de ses cardinaux pour s'entendre avec eux. Laurent doit présenter au cardinal les insignes de son ordre qui sont renfermés dans une boîte que lui présentera l'un des conjurés. Au lieu de trouver les diamans dans ce coffret, c'est la mort qu'il y rencontrera. Deux tubes chargés d'artifice sont dirigés contre la poitrine de celui qui introduira la clé dans la serrure. C'est Laurent de Médicis qui doit ouvrir la boîte, lui, le premier de l'État.

Mais la conspiration est découverte par un *loyal* chevalier qui s'élance sur le coffret, l'arrache des mains de Laurent au moment où celui-ci introduit la clé dans la serrure, et la présentant au cardinal, s'écrie qu'en présence de S. S. Laurent de Médicis n'est que le second de l'État. Le cardinal furieux ouvre la boîte et meurt par ses propres armes; les conjurés sont saisis, et la toile tombe.

Il y a au travers de tout cela une intrigue d'amour dont je n'ai pas cru devoir parler. J'ai remarqué aussi un Raphaël enfant, qui fait des portraits en miniature.

La musique de cet opéra avait été composée originairement pour le théâtre de l'*Odéon* par M. Aimon, l'un des auteurs nommés, mais l'*Odéon* ayant cessé de représenter des opéras, l'ouvrage fut porté à l'*Opéra-Comique*, puis aux *Nouveautés*, qui ne voulant pas entrer en procès avec leur voisin de la rue Monsigny, engagèrent l'auteur de la musique à joindre à sa partition des morceaux tirés des opéras de Beethoven, Weber, de MM. Meyerbeer, Rossini, etc. En effet, *Fidelio, Euryanthe, Oberon, le Crociato, Tancredi*, ont été mis à contribution par M. Castil-Blaze, qui fut chargé de revoir et

d'arranger ainsi la partition de M. Aimon. M. Barbereau, qui dirige maintenant l'orchestre du théâtre des Nouveautés, a fourni aussi son contingent. On a remarqué quelques jolis morceaux de ces deux messieurs.

Montés avec soin, *les Sybarites de Florence* ont obtenu un succès qui n'a pas été un instant douteux. Nous ne parlons pas de l'exécution musicale qui a été faible aux premières représentations, mais qui s'améliorera sans doute dans les suivantes.

— Baillot a fait dernièrement ses adieux au public de l'Opéra en jouant pour la dernière fois un solo de violon dans lequel son beau talent a déployé toutes ses richesses. Espérons que ce grand artiste dédommagera le public du silence qu'il va garder à l'Académie royale de musique, en multipliant cet hiver les délicieuses soirées de quatuors où son génie d'exécution se modifie avec tant de flexibilité et procure de si vives émotions aux vrais amateurs de musique.

— M. F. Kalkbrenner, cédant aux sollicitations de ses amis, qui désiraient voir s'étendre et se propager son excellente école de piano, vient de se décider à ouvrir un cours pratique pour cet instrument. Il y admettra quatre jeunes demoiselles et quatre jeunes gens se destinant à l'enseignement.

La durée du cours sera de trois ans, et le prix est fixé à *quinze cents francs*. M. Kalkbrenner n'admettra que huit élèves, et se réserve de choisir ceux qui lui présenteront le plus de chances de succès. On peut se faire inscrire chez MM. Pleyel et Comp., n° 9, rue Cadet.

Nouvelles étrangères.

Madrid. Une lettre écrite de cette ville, que nous avons sous les yeux, donne quelques détails sur la compagnie du Théâtre Italien, et sur son répertoire. Suivant le correspondant, la Tosi, assez remarquable dans l'*Ultimo Giorno di Pompei*, est inférieure à ce que fut Mme Lalande dans *la Straniera*. Cette cantatrice, dont la qualité de voix dans les sons aigus est agréable, mais qui manque d'agilité, a le mérite d'être bonne actrice, et d'avoir de la chaleur dans l'action scénique, quoiqu'elle ne puisse entrer en comparaison avec Mme Pasta.

Mme Eckerlin, bon contralto, d'une physionomie imposante, surtout dans les rôles d'hommes, figurerait avec avantage même à Paris, où cet emploi manque pour beaucoup d'ouvrages. Elle est surtout remarquée à Madrid dans l'*Orfano della selva* que le public ne va entendre que pour des variations quelle chante avec beaucoup de grace et de brillant.

Inchindi, *primo basso*, fait des progrès constans et rapides, et a beaucoup gagné depuis que nous l'avons entendu à Paris, quoiqu'il fût déjà fort satisfaisant. Sa voix sonore et bien accentuée acquiert chaque jour de l'agilité, et il perfectionne sa méthode par un travail plein de persévérance.

Au moment où la lettre a été écrite, on allait donner la première représentation de l'Opéra de Pacini, *I Crociati in Tolemaide*, et l'on attendait avec impatience l'arrivée de Mme Lalande, qui devait être prochaine. Elle doit débuter dans la *Semiramide*, où Mme Eckerlin est chargée du rôle d'*Arsace* et Inchindi de celui d'*Assur*.

Palerme. Aucun ouvrage de quelque importance n'a été représenté sur le théâtre de cette ville depuis le commencement du mois de septembre. Après avoir donné la *Zingara*, de Donizetti, qui fut bien accueillie du public, et dans laquelle se distinguèrent principalement la signora Manzocchi et le ténor Poggi, la direction du théâtre *Carolino* a fait représenter, le 17 du même mois, *la Lettera anonima*, petite farce en un acte du même compositeur qui a obtenu du succès, et qui, avec la *Zingara*, *l'Elisa e Claudio* et le ballet de *la Figlia mal custodita*, ont formé le répertoire de ce théâtre, pendant plusieurs semaines.

Rome. Le théâtre Valle a été fort malheureux dans les deux saisons dernières; presque aucuns des opéras qui y ont été représentés n'ont réussi. Le 24 septembre, on y a donné *I Pazzi per progetti*, farce dans laquelle il y a deux rôles de femmes et cinq basses sans ténor. Ce pauvre opéra a été si mal reçu qu'il n'a eu qu'une seule représentation. Il ne paraît pas toutefois que la musique ni les chanteurs aient été cause de cette chute; le genre de l'ouvrage, qui est dans le goût napolitain, exige un dialogue en prose, au lieu du récitatif, le dialecte du pays, la mise en scène et les lazzi des acteurs de Naples. Il a fallu substituer immédiatement la *Semiramide* à ce malencontreux opéra, bien que la *Semiramide* ait été représentée jusqu'à satiété à Rome. Le résultat de cet état de choses est que le théâtre est peu fréquenté.

Errata du n° 39 de la Revue musicale.

Dans l'article sur les dictionnaires de musique on trouve plusieurs fois le nom de l'abbé *Feyton*; c'est *Feytou* qu'il faut lire.

Dans le même article, page 311, colonne 1re, au lieu de *Mont-de-Lescer*, lisez *Moret-de-Lescer*.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 41.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. So c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 19 NOVEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse. Bulletin des Publications de la semaine.

SUR LES DICTIONNAIRES DE MUSIQUE.

SUITE ET FIN.

Parmi les dictionnaires de musique dont je n'ai point encore parlé, l'un des plus remarquables est celui que M. Jean Verschuere-Reynvaan, avocat à Flessingue, a publié en hollandais, et qui malheureusement est demeuré incomplet. Ce dictionnaire parut à Middelbourg, en 1789, sous ce titre de *Musykaal Konst Woordenboeck*, etc. (Vocabulaire de l'art musical). Il n'en fut publié d'abord que la première partie, A-E; ensuite (au commencement de 1790) parut un cahier de la deuxième partie; mais l'auteur, qui avait été frappé des défauts de son ouvrage, en arrêta la publication. Ainsi qu'il le dit lui-même dans sa préface, M. Verschuere-Reynvaan avait pris pour base de son dictionnaire ceux de Brossard et de J.-J. Rousseau; mais il avait abrégé l'étendue des principaux articles de ce dernier. Son livre n'est point, comme on pourrait le croire, un dictionnaire de termes hollandais de musique, mais une explication hollandaise de mots grecs, latins et italiens qui sont relatifs à cet art. L'objet que l'auteur s'était proposé était d'être utile aux organistes et aux autres musiciens de profession : mais outre que la nomenclature était incomplète, les explications étaient trop concises pour atteindre ce but. M. Verschuere-Reynvaan le comprit, et il recommença son ouvrage sur un plan plus étendu, et le fruit de son travail parut à Amsterdam (chez Wouter Brave) en 1796, un volume in-8° de 618 pages, avec beaucoup de planches. Ce volume ne contient que la première partie, c'est-à-dire les lettres A-M. Par une sorte de fatalité, qui ne permettait pas à M. Verschuere-Reynvaan de voir la fin de son travail, la seconde partie n'a point vu le jour. Le titre de la première est le même que celui de la première édition. Telle qu'elle est exécutée, cette première partie peut être considérée comme un des meilleurs dictionnaires qu'on ait écrit. Une érudition solide règne dans la plupart des articles, et les définitions sont aussi précises que le permettait le génie de la langue hollandaise. Il me semble pourtant que le vocabulaire polyglotte, adopté par M. Verschuere-Reynvaan, est un défaut à l'égard des lecteurs auxquels il destinait son ouvrage.

M. Charles Envalson, notaire public à Stockolm, a suivi un plan analogue dans le dictionnaire de musique en langue suédoise, d'après le grec, le latin, l'italien et le français qu'il a donné à ses compatriotes, sous le titre de *Svenskt musikaliskt Lexicon efter Grekiska, Latinska, Italienska och Franska sprœchen* (Stockolm, Marguard, 1802, in-8° de 346 pages); mais les articles ont beaucoup moins d'étendue que ceux de M. Verschuere-Reynvaan.

Je n'ai point parlé d'un petit vocabulaire musical publié à Ulm, en 1795, par Justin Henri Knecht (8 feuilles in-8°), bien qu'il en ait été fait plusieurs éditions; de pareils ouvrages sont trop incomplets et trop concis pour donner lieu à un examen sérieux. Il en est de même d'un vocabulaire portatif de musique (*Musikalisches Hand-Wœrterbuch*), donné en 1830 par M. Gustave Schilling (Stuttgard, in-12, de quatre-vingt-deux pages). On peut mettre dans la même classe un ouvrage de peu de valeur publié à Venise, en 1810, sous le titre de *Dizionario della Musica sacra e profana*, etc., par l'abbé Gianelli, en trois petits volumes in-12. Ce livre, dans lequel on a réuni aux définitions techniques un certain nombre de notices biographiques, ne peut être utile aux artistes ni sous le rapport scientifique, ni sous celui de l'histoire. Il a cependant joui de quelque faveur, car une deuxième édition a été publiée en 1820, et une troisième en 1830, toutes deux à Venise.

Au nombre des dictionnaires portatifs, il faut aussi placer celui que M. Danneley a fait paraître à Londres

en 1825, et celui de M. Hauser. Malgré son titre ambitieux (*An Encyclopædia or Dictionary of Music*), le premier n'est qu'un recueil de définitions très courtes, à l'usage des gens du monde, et ne contient rien qui ne se trouve partout. Il a cependant le mérite de contenir une nomenclature assez complète. Le second, qui a été publié à Meissen en 1828 (2 petits volumes in-8°), sous le titre de *Musikalisches Lexicon*, renferme des notions plus étendues sur les objets les plus importans de l'art; mais il ne peut offrir qu'une utilité manuelle et ne peut servir dans des recherches sérieuses.

Il me reste à examiner deux dictionnaires de musique qui ont obtenu en France et en Italie un succès populaire : je veux parler de celui que M. Castil-Blaze a publié en 1820 sous le titre de *Dictionnaire de musique moderne*, en 2 volumes in-8°, et celui que le docteur Lichtenthal a donné à Milan en 1826 : celui-ci, divisé en deux parties distinctes de deux volumes chacune, est intitulé : *Dizionario et Bibliographia della musica.*

Le titre que M. Castil-Blaze a donné à son livre indique quel en est l'objet. Il n'a point voulu entrer dans les détails de l'histoire de l'art, et s'est borné à ce qui concerne son état actuel. C'est un cadre moins vaste que celui de la plupart des Dictionnaires, mais enfin c'est une donnée admissible pour les amateurs. C'est sous ce point de vue qu'il doit être considéré, et l'on doit avouer que M. Castil-Blaze a bien rempli son objet. Si je lui adressais un reproche, ce ne serait pas d'avoir renfermé son livre dans les bornes qu'il s'est prescrites; mais, ce plan une fois adopté, d'avoir peut-être donné à ses articles trop d'étendue pour les lecteurs auxquels ils étaient destinés. Ne contenant rien qui ne soit su des musiciens instruits, le Dictionnaire de musique moderne renferme des développemens un peu trop considérables pour les autres : à ce léger défaut près (qui n'en est un que relativement au volume de l'ouvrage), le livre de M. Castil-Blaze mérite des éloges par la clarté des définitions et la rectitude de jugement qui se font distinguer dans la plupart des artistes. Quelques journaux de musique publiés en Allemagne lui ont adressé le reproche de ne renfermer qu'une nomenclature incomplète; ils s'en seraient abstenus s'ils avaient eu égard au titre de l'ouvrage.

Quelques erreurs de faits se trouvaient dans les premiers exemplaires de ce Dictionnaire qui furent mis en vente; ces erreurs se faisaient surtout remarquer dans un certain nombre d'articles sur le contrepoint et la fugue; M. Castil-Blaze les a corrigés dans des cartons qui ont été intercalés dans les autres exemplaires; ceux-ci portent au frontispice le titre de *Deuxième édition*, et le millésime de 1825. M. Mées a publié à Bruxelles, en 1828, une édition nouvelle de ce Dictionnaire (un volume in-8°), auquel il a ajouté un abrégé historique de la musique, et des notices biographiques sur les musiciens les plus célèbres de la Belgique.

Les deux premiers volumes du livre du docteur Lichtenthal contiennent un dictionnaire technique de la musique. A l'exception de quelques erreurs qu'il est bien difficile d'éviter dans la première édition d'un travail semblable, ce dictionnaire est fort estimable sous le rapport de l'érudition musicale. Supérieur au dictionnaire de Koch en ce qui concerne l'histoire de la musique, il ne l'égale pas dans la partie scientifique de cet art. Un compilateur qui se bornerait à choisir dans ces deux ouvrages les meilleurs articles qui s'y trouvent, à les traduire, et à corriger les inexactitudes qui peuvent s'y rencontrer, ferait un bon livre dont l'utilité serait incontestable.

La Bibliographie musicale est l'objet traité par M. Lichtenthal dans les troisième et quatrième volumes de son livre : cet objet n'ayant point de rapport avec celui dont il est ici question, je n'en parlerai pas.

La revue que j'ai faite dans mes articles précédens et dans celui-ci de tous les dictionnaires de musique qui ont été publiés jusqu'à ce jour, a démontré, je crois, l'insuffisance des uns et des autres pour atteindre le but que leurs auteurs se sont proposé. Tous pèchent par quelque endroit, et c'est un triste spectacle que celui de tant d'efforts inutiles faits par des hommes de mérite pour nous donner un bon livre de cette espèce. Serait-ce donc que la perfection (relative) est impossible dans un travail semblable? Je ne le pense pas; mais je crois que d'une part les lexicographes de la musique n'ont point assez examiné les conditions du plan qu'ils avaient adopté, et que de l'autre les moyens d'exécution leur ont manqué. Ainsi que je l'ai fait observer, il doit y avoir deux sortes de dictionnaires d'un art aussi généralement cultivé que la musique : les uns sont destinés aux individus qui, ayant le goût de l'art sans en connaître les élémens, désirent en acquérir des notions partielles selon leurs besoins du moment; ou à ceux qui, plus instruits, ont besoin de retrouver quelquefois des souvenirs qui leur échappent. Cette première espèce de dictionnaire est la plus facile à faire. Il y aurait, par exemple, peu de chose à faire pour donner à celui de M. Castil-Blaze toutes les qualités nécessaires. Il ne faudrait pour cela que joindre à la nomenclature des termes de la musique moderne celle de la musique ancienne, coordonner l'étendue des articles en raison de leur importance, et faire disparaître de quelques-uns des détails inutiles ou de peu d'intérêt. Lorsque M. Castil-Blaze a écrit son diction-

naire, il a considéré la musique moderne comme la seule qui pouvait intéresser les amateurs; mais depuis lors le goût des études historiques s'est développé dans toutes les classes de la société, et l'on veut savoir aujourd'hui quels ont été les commencemens de toute chose. Un dictionnaire de musique de tous les temps est donc devenu nécessaire, même pour les gens du monde. Donner à ceux-ci des notions précises sur toutes choses, dans le moindre volume possible, est ce que doit faire l'auteur d'un dictionnaire portatif de musique. Avec les matériaux qui existent aujourd'hui, cette tâche est facile; il ne faut pour les mettre en œuvre qu'un certain esprit d'analyse et l'art d'exprimer les idées en peu de mots.

Les difficultés sont beaucoup plus grandes pour la composition d'un dictionnaire scientifique et historique de la musique. Les qualités principales d'un livre de cette espèce doivent être: 1° une nomenclature complète et polyglotte. Depuis que les relations se sont étendues entre les nations policées, la musique italienne, l'allemande, l'anglaise, la française, circulent dans toute l'Europe. Dans chacune, les termes techniques se trouvent exprimés dans la langue du pays; il est donc nécessaire que leur signification soit connue. 2° La définition précise des diverses acceptions de chaque mot. 3° Des développemens historiques très étendus de tout ce qui concerne les divers systèmes de notation, la mesure, le rhythme, les échelles musicales, les instrumens, l'harmonie, le contrepoint, les styles, etc. 4° Des exemples bien choisis et suffisans pour donner des notions précises de chaque chose. 5° L'indication exacte de tous les ouvrages où l'on peut puiser des renseignemens complets sur chaque objet.

L'écueil contre lequel l'auteur d'un dictionnaire exécuté sur ce plan aurait à lutter avec le plus de persévérance serait l'étendue. Nul doute qu'il ne vît les volumes se multiplier sous sa plume dans une première rédaction où il aurait cherché d'abord à rendre les notions complètes; mais après avoir terminé son travail, il faudrait qu'il le revît avec soin pour donner à ses articles une étendue proportionnée à leur importance, pour ôter de tous les détails inutiles, et pour donner à son style un tour concis et lucide. Toutefois, quels que fussent ses soins, il ne pourrait éviter de faire un livre fort volumineux, ce qui serait sans doute un obstacle à la popularité de son succès; mais ce qui est préférable aux notions incomplètes subordonnées à une étendue moins considérable.

Jusqu'ici j'ai raisonné dans l'hypothèse qu'un seul homme pourrait exécuter un tel ouvrage, en le supposant placé convenablement et entouré de toutes les ressources de grandes bibliothèques spéciales; mais il est douteux qu'un seul musicien littérateur, quelles que fussent d'ailleurs ses lumières, pût suffire à un travail si étendu. Sans doute la collaboration est toujours désavantageuse en ce sens que le plan d'un livre n'est bien compris que par celui qui l'a conçu. Un auteur unique peut apercevoir la nécessité de sacrifier certaines parties d'un ouvrage à d'autres plus importantes. S'il a des collaborateurs, il sera quelquefois retenu par la crainte de blesser ceux-ci en faisant porter les corrections et les réductions sur leur travail, et ces considérations tourneront au détriment de la bonté du livre. Mais d'un autre côté, la musique embrasse une telle multitude d'objets absolument indépendans, qu'il est à peu près impossible que le même homme y soit également habile. Qui ne sait que l'art d'écrire en musique, c'est-à-dire la théorie et la pratique de l'harmonie et du contrepoint est si difficile, si compliqué, qu'il a occupé toute la vie de professeurs célèbres, et que ceux-ci ont avoué avoir toujours trouvé quelque chose à y apprendre? L'acoustique n'est pas une science moins difficile; elle exige une étude longue, suivie et toute d'expérimentation. L'histoire des systèmes de musique, celle des notations, de la mesure, du rhythme, des instrumens, des styles, et la bibliographie sont des branches de cet art dont chacune demande des recherches immenses au-dessus des forces d'un seul individu.

De ces considérations résulte la nécessité d'une association d'hommes spéciaux pour la rédaction d'un dictionnaire technique de la musique. Il ne faudrait cependant pas que leur nombre fût trop considérable, afin que chaque partie eût ce mérite d'unité sans lequel un livre ne peut être que d'une utilité médiocre. Un acousticien, un harmoniste, un historien de la musique ancienne et du moyen-age, un autre pour la musique moderne depuis le quatorzième siècle jusqu'à ce jour, et qui fût aussi chargé de ce qui concerne les instrumens, en tout quatre personnes, qui rigoureusement pourraient être réduites à trois, seraient suffisans. L'un des collaborateurs serait chargé de la révision et de la coordonnance de tout le travail, et demanderait aux autres les réductions et les augmentations qu'il jugerait nécessaires dans chaque article, en raison de l'importance de leur objet. Il faudrait que celui-là eût conçu le plan de l'ouvrage, car on n'est propre à bien diriger une entreprise de cette nature qu'autant qu'on a la tête douée d'un certain ordre encyclopédique.

Je n'ai point parlé de la bibliographie, bien que je la considère comme une partie importante dans un pareil ouvrage. S'il s'agissait d'un système général de biblio-

graphie musicale, nul doute qu'un bibliographe spécial ne fût aussi nécessaire à la rédaction d'un dictionnaire technique de la musique; mais on doit se souvenir qu'il ne faut donner à la fin de chaque article que l'indication des ouvrages où est traitée la matière dont il est question; or, il est présumable que tout musicien instruit particulièrement d'une partie de son art connaît bien les livres qui en ont traité; il appartiendrait donc à chacun des collaborateurs du dictionnaire de musique de faire la partie bibliographique des articles dont il serait chargé.

Quelques musiciens instruits ont exprimé l'opinion qu'un dictionnaire de musique doit être à la fois technique, biographique et bibliographique. Je ne puis être de leur avis. La biographie des musiciens et des écrivains qui ont traité de quelque partie de la musique est si étendue qu'elle exige un travail spécial, et qu'elle forme seule un livre volumineux. Il ne faut donc point réunir deux choses qui, séparées, ont déjà l'inconvénient de multiplier les volumes, à moins qu'on ne veuille faire une véritable *Encyclopédie musicale*, dont il serait à craindre que le débit ne couvrît pas les frais d'impression. Il ne faut pas oublier que je ne parle ici que de livres complets et tels que les désirent les artistes instruits et les hommes consciencieux; quant aux *à-peu-près* de science et de biographie, il me semble qu'il est inutile d'en augmenter le nombre, et qu'il n'y a que trop de livres futiles entrepris par des écrivains peu capables et dans des vues de spéculation.

FÉTIS.

Variétés.

Encore un mot sur un passage d'un quatuor de Mozart.

Les lecteurs de la *Revue musicale* se souviennent que dans le 26e Numéro du tome V de ce recueil j'ai inséré un article sur un passage défectueux d'un quatuor de Mozart, dans lequel j'ai démontré que ce compositeur avait produit des dissonances dures à l'oreille, non préparées et inutiles à l'effet de son morceau, parce qu'il avait mal à propos changé l'ordre naturel de l'entrée des parties dans l'imitation sur laquelle repose le passage, et altéré sans objet la valeur d'une des notes de cette imitation; circonstance d'autant plus remarquable dans une composition de ce grand homme, que son style est presque toujours aussi pur qu'élégant. Dès long-temps ce passage avait été l'objet de l'étonnement des artistes, non-seulement en France, mais chez les étrangers: ce n'était donc pas moi qui le signalais pour la première fois; je ne faisais qu'en donner la solution par les règles de l'analyse musicale.

M. Perne crut devoir me répondre, et m'objecta des affinités de tonalité qui semblent excuser le passage de Mozart. J'insérai sa réponse dans la *Revue musicale*, et je l'accompagnai d'une note.

Quelque temps après parut dans la *Gazette musicale* de Leipsick un article signé Leduc, où j'étais traité fort durement pour avoir osé attaquer un ouvrage que le temps a consacré. L'auteur de cet article ne me parut pas entendre la question, et je crus devoir encore la traiter de nouveau, croyant n'avoir plus à y revenir ensuite: les artistes d'ailleurs m'engageaient à ne plus fatiguer mes lecteurs de ces discussions sur une question qu'ils considéraient comme éclaircie et comme jugée en ma faveur.

Il s'en faut bien cependant que tout soit dit là-dessus pour les musiciens de l'Allemagne; car les numéros 6 et 7 de la *Gazette musicale* de Leipsick de cette année contiennent de longues diatribes contre ma théorie du contrepoint et contre moi, toujours à l'occasion du même passage. Un autre champion, M. C. M. Balthaser, de Prague, est entré en lice pour m'accabler du poids d'un article en huit colonnes in-4° imprimées en petits caractères. Enfin voici venir M. Godefroi Weber, dont j'honore les lumières, qui, dans le numéro 53 du recueil périodique intitulé *Cæcilia*, rentre dans la même question, et y consacre 49 pages in-8°. Cette question n'est plus aujourd'hui dans sa première simplicité; car elle s'est compliquée de je ne sais quel amour-propre d'école et de discussions sur la théorie du contrepoint. Il me serait impossible de répondre à mes adversaires sans fatiguer les lecteurs de la *Revue Musicale* de discussions qui ne les intéresseraient pas. Je me vois donc obligé de porter ma défense sur le terrain où j'ai été attaqué, et de prier le rédacteur de la *Cæcilia* d'admettre ma réponse. Je promets à MM. Leduc, Balthaser et Godefroi Weber de ne pas la faire attendre; mais je les prie de prendre en considération l'embarras que j'éprouve à m'exprimer dans une langue qui n'est pas la mienne et qui offre de grandes difficultés à un étranger. J'espère que les lecteurs de la *Cæcilia* excuseront les fautes de mon style, et qu'ils n'examineront que mes argumens que j'espère rendre sans réplique: ce ne sera pas ma faute si je suis un peu prolixe.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

—

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par M. Traullé dans les salons de M. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin, 23.

J'aime les concerts de salon, les *soirées musicales*, parce que l'art se présente là sous un point de vue à part. C'est la musique sans façon, sans cérémonie, la musique en robe de chambre et en pantoufles. On la fait là les mains dans les poches : demandez plutôt à M. Traullé? permis à vous de l'écouter de même, si toutefois vous voulez l'écouter. Liberté pleine et entière : la contrainte est bannie de ces sortes de réunions, et c'est quelque chose, vous pouvez m'en croire.

Avez-vous un voisin fâcheux, un de ces hommes qui ont la manie de vous demander le nom des artistes, de l'accompagnateur, de l'accordeur et jusqu'à celui de l'allumeur ? tournez-lui le dos, et il n'aura pas le droit de se plaindre, puisque tout est sans étiquette. C'est assurément ce que j'aurais fait si quelqu'un se fût avisé de me demander ce que c'est que M. Traullé; et en cela je n'aurais rien à me reprocher, car mon silence avait une excuse bien légitime. Maintenant je suis plus avancé, je sais ce que c'est que M. Traullé, et je vous rendrai, lecteur, le service de vous l'apprendre.

Et puis j'aime cet atmosphère embaumé comme celui d'un bal : ces fleurs, ces plumes, ces gazes, tout cela n'est-il pas délicieux ! Voyez-vous avec moi cette jeune femme avec ses blonds cheveux ? regardez comme aux sons de cette harpe, sa jolie tête se balance amoureusement, un sourire voluptueux contracte ses lèvres, de longs soupirs soulèvent une dentelle jalouse, ses yeux brillent d'un éclat inaccoutumé, elle effeuille une rose entre ses doigts distraits. Essayez de lui parler, elle ne vous entendra pas ! une pensée d'amour l'agite violemment. Mais le morceau a fini, elle vient de passer près de moi : le froissement de sa robe de soie m'a fait frissonner, une boucle de ses cheveux a caressé ma joue. Ah! par pitié, sortons; j'ai besoin d'air, je n'y tiens plus, j'étouffe.

Nous voici loin d'elle; asseyez-vous près de moi, et tâchons d'écouter.

Madame Clara, qui s'était fait entendre l'hiver dernier dans plusieurs concerts, a fait des progrès notables depuis lors. Sa voix sonore et bien timbrée fait un très bel effet dans les morceaux d'ensemble. Un trio d'*Adèle de Lusignan*, de M. Carafa, la cavatine chantée par Mme Pasta dans *Anna Bolena*, et le duo de *l'Ultimo giorno di Pompeia*, lui ont valu des applaudissemens mérités. Dans ce dernier morceau, elle a été merveilleusement secondée par M. Stephen, dont la belle voix de basse-taille acquiert chaque jour plus de rondeur et de souplesse. M. Stephen a débuté depuis un an seulement dans la carrière musicale, et ce court espace a suffi pour le faire connaître comme le chanteur de salon le plus distingué que nous ayons. Il a parfaitement bien chanté l'air : *Non piu andrai.*

Quant à M. Traullé, me voilà fort embarrassé. J'ai promis d'éclairer mes lecteurs sur la nature de son talent, et je ne sais comment m'y prendre. Si M. Traullé était un chanteur, je dirais : M. Traullé chante de telle manière ou de telle autre, il chante bien, ou il chante mal; mais M. Traullé ne chante pas, car on ne peut pas prendre pour un résultat de l'art du chant ce que nous a fait entendre ce monsieur; tout ceci sans porter atteinte au caractère privé de M. Traullé, qui peut être orné de toutes les qualités domestiques.

La réputation de M. Gallay nous dispense de parler longuement de son talent sur le cor : il a fait plaisir comme toujours. M. Gallay est de tous les cornistes celui qui sait le mieux joindre une qualité de son des plus agréables à un talent d'exécution extraordinaire.

M. Urban a déployé son talent peu ordinaire dans la Polonaise de Mayseder, pour piano et violon; cet artiste a une *manière* qui lui est propre, un cachet d'individualité qui le met au rang des artistes dignes d'être remarqués.

Un duo de harpe et piano, exécuté par Mlles Pujet et Desargus, a été fort applaudi.

Mlle Mazel possède un très beau talent sur le piano; dans la fantaisie qu'elle a exécutée, elle a déployé une énergie et une précision qu'on ne rencontre que chez les artistes doués de facultés peu communes. Cette demoiselle a touché un piano à queue de M. Dietz, qui fait le plus grand honneur à ce facteur. La force et le moelleux du son, la perfection d'un mécanisme léger et facile, enfin l'exiguité de la forme, telles sont les qualités qu'on a remarquées dans ce bel instrument. M. Dietz, inventeur du *Polyplectron* et du joli petit instrument qu'il a appelé *Aerephone*, avait acquis une supériorité incontestable dans la fabrication des pianos verticaux si répandus aujourd'hui : le piano à queue qu'il a fait entendre dimanche dernier peut lutter avec les plus beaux instrumens de ce genre.

ATHÉNÉE MUSICAL DE PARIS,

CONCERT DU 27 OCTOBRE.

Les concerts de l'Athénée sont décidément en faveur :

la mode, cette divinité légère et capricieuse qui échappe au moment où l'on croit la fixer, paraît décidée à les protéger. L'empressement du public joint au but honorable de l'institution de l'Athénée, doivent stimuler le zèle de MM. les musiciens de l'orchestre et les disposer à apporter le plus grand soin à l'exécution des morceaux d'ensemble et, particulièrement, des productions de nos jeunes compositeurs. Il est important qu'ils se pénètrent de cette vérité, que les auditeurs sympathisent avec les exécutans, et ne sentent bien que ce qui est bien exprimé; que des rentrées manquées, des passages attaqués avec mollesse et hésitation rendent froids et décolorés des ouvrages qui auraient pu produire de grands effets et compromettre ainsi l'avenir d'un jeune artiste : en musique comme en amour et en toutes choses de sentiment, on revient difficilement d'une première impression fâcheuse.

Lorsqu'un orchestre a dans ses rangs des talens comme ceux de MM. Girard, Mengal, Urhan (l'homme-musique), Vaslin, Péchinier, Vinit, Rekmans, Becquey, Comminx, et quelques amateurs très distingués, on aurait lieu d'être étonné que les défauts dont nous venons de parler aient été remarqués dans l'exécution des morceaux d'ensemble, et notamment de l'ouverture du lauréat M. Thomas, et de la scène lyrique de M. Varney, si l'on ne savait pas que les répétitions fréquentes du nouvel opéra *Robert-le-Diable* ont beaucoup nui à celles du concert.

Ces taches, du reste, ont été effacées par plusieurs solos qui ont fait plaisir : le cor est un des instrumens qui plaisent le plus généralement, parce qu'il est un de ceux qui agissent le plus puissamment sur le système nerveux. Joué par M. Rousselot, ses sons voilés mais vibrans ont un charme irrésistible qui a excité de vifs applaudissemens. M. Ernest, premier violon de la chambre du prince électoral de Hesse, n'a pas eu un égal succès. C'est un imitateur de Paganini; mais qu'il y a loin de la copie au modèle! Quand un artiste néglige l'art de plaire et d'émouvoir pour s'adonner à celui des tours d'adresse; quand ses efforts ne tendent qu'à causer de la surprise, de l'étonnement, il ne doit pas se produire en public luttant encore avec la difficulté. Il faut qu'elle soit vaincue. On peut éprouver quelque satisfaction en voyant un danseur de corde se tirer avec adresse d'un saut périlleux; mais s'il se donne une entorse, on le tient pour maladroit, voilà tout.

Plus heureuse quoique non moins téméraire, Mlle Albertini a chanté avec facilité des variations de Vaccaï fort difficiles et dont certains sont gauches, de mauvais goût et peu favorables à la voix. Celle de Mlle Albertini a du timbre et du volume; en travaillant à en modérer l'éclat et à la poser avec soin, cette jeune personne, douée d'ailleurs d'une bonne organisation musicale, pourra devenir une excellente cantatrice. L'artiste le plus fêté de la soirée a été, sans contredit, M. Huerta, guitariste espagnol, qui tire d'un instrument ingrat des effets prodigieux. On a voulu l'entendre une seconde fois. M. Huerta est un réfugié : honneur au pays qui donne asile à l'infortuné! honneur à l'institution qui recherche et accueille le talent!

DEL.....

— Dans la séance de l'Académie des Sciences du 14 novembre, M. Cagnard-Latour a communiqué quelques nouvelles observations faites sur la Syrène, instrument de son invention dans lequel les vibrations sonores sont excitées par l'action d'un courant d'eau aussi bien que par celle d'un courant d'air. L'auteur a reconnu que cette machine présente avec l'eau les mêmes résultats à peu près qu'avec l'air; c'est-à-dire que le timbre des sons hydrauliques varie suivant l'amplitude des oscillations de l'anche, et que de plus, ces oscillations peuvent, dans certaines circonstances, s'anéantir malgré la pression de l'eau : par exemple, lorsqu'on fixe le corps du tube de manière à diminuer le plus possible les frémissemens ou mouvemens secondaires qui lui étaient communiqués par les vibrations de l'anche.

— Le succès de *la Marquise de Brinvilliers* a été croissant depuis la première représentation, et l'administration du théâtre de l'*Opéra-Comique* vient de prendre une mesure qui doit piquer vivement la curiosité publique. Elle a fait imprimer un programme des morceaux de musique avec le nom des compositeurs en regard, et le fait distribuer dans l'intérieur de la salle. Au moyen de cette indication, les personnes qui jusqu'ici n'étaient pas dans le secret pourront comparer le style des différens compositeurs, ce qui doit contribuer puissamment à l'intérêt de l'ouvrage.

— La distribution annuelle des prix au Conservatoire de musique est fixée à demain dimanche, 20 novembre. Cette distribution sera faite par M. le ministre des travaux publics et du commerce, assisté de MM. les membres de la commission de surveillance. Elle aura lieu sur le théâtre de la grande salle, et sera suivie d'un concert.

Cette espèce de solennité, rétablie dans la distribution des prix de cette école célèbre, rappelle un peu l'éclat qu'eurent ces sortes de cérémonies sous le directoire et le consulat. Elles se faisaient alors sur le théâtre de l'Opéra, par le ministre de l'intérieur; la plus brillante société de Paris y était admise par invitation, et

la salle offrait le spectacle élégant et riche qu'on a retrouvé quelquefois depuis lors aux représentations d'apparat de nos principaux théâtres.

— La première représentation de *Robert-le-Diable*, à l'Académie royale de Musique est fixée à lundi prochain, 21 novembre. Tout fait espérer un grand succès pour cet ouvrage, où le talent connu des auteurs du poème (MM. Scribe et Germain-Delavigne), celui du compositeur (M. Meyerbeer) et les dépenses énormes faites par l'entrepreneur (M. Véron) pour l'éclat de la mise en scène, la richesse des costumes et la beauté des décorations, offriront aux spectateurs un beau et noble spectacle.

— Une représentation d'un genre extraordinaire aura lieu demain soir au théâtre Italien, au bénéfice de Mme Malibran. Elle se composera d'*Otello*. Mme Schroeder-Devrient jouera le rôle de *Desdemona*, Mme Malibran celui d'*Otello* et Rubini *Rodrigo*. L'affiche annonce que cette distribution de rôles n'aura lieu que pour cette fois seulement.

Mme Pasta a chanté aussi le rôle d'*Otello* à Londres, et le monde fashionable se porta en foule au théâtre du roi pour l'entendre ; mais comme on peut le croire, la curiosité des spectateurs fut plus satisfaite que leur goût.

— La musique vient de perdre encore une de ses notabilités : M. Ignace Pleyel a cessé de vivre le 14 de ce mois. Ses obsèques ont eu lieu le lendemain à l'église Saint-Laurent (faubourg-Saint-Martin), sa paroisse. Il était dans sa soixante-seizième année.

Après avoir joui d'une réputation européenne et même d'une des plus brillantes renommées qu'il y ait eue dans la musique, après avoir fondé un des plus beaux établissemens de musique qu'il y ait au monde et y avoir consacré plusieurs années d'un travail assidu, il s'était retiré à la campagne et s'y livrait à son goût pour les travaux agricoles, travaux analogues à la simplicité de ses goûts et de ses mœurs. Une maladie de poitrine, compliquée de quelques autres affections fâcheuses, a mis fin à sa vie.

Nous nous proposons de consacrer dans notre prochain numéro de la *Revue musicale*, un article nécrologique à la mémoire de cet artiste célèbre.

Nouvelles étrangères.

Milan. Le 11 octobre, un nouvel opéra de Ricci a été représenté à la Scala, sous le titre de *Chiara di Rosemberg*, qui a obtenu un brillant succès. Le jeune compositeur y a pris une éclatante revanche de la chute de son opéra de *la Neige*, au théâtre de la Canobbiana dans la saison dernière. Le libretto de son nouvel ouvrage, mieux choisi sous le rapport des situations musicales, et les soins qu'il a donnés à la composition de sa partition ont assuré son succès.

La musique de *Chiara di Rosemberg* est d'un genre brillant. On cite avec éloges les introductions du premier et du deuxième acte. Le finale, d'un style large, et bien concerté, décèle dans son auteur de l'acquit et de l'avenir. Deux duos, l'un pour soprano et basse, l'autre pour soprano et ténor, sont d'un bel effet; mais les morceaux qui se distinguent le plus par leur originalité et leur *brio* sont un trio pour trois basses, et un duo bouffe pour deux basses. La cavatine et l'air finale du soprano (chantés par la Grisi) rappellent des motifs connus, et l'air du ténor est très faible, mais, à ces taches près, il paraît que cet opéra range Ricci parmi les compositeurs italiens les plus distingués de l'époque actuelle. Les acteurs et le compositeur, vivement applaudis pendant la représentation, ont été rappelés sur la scène, signe ordinaire d'un succès décidé.

Les principaux morceaux de la partition de *Chiara di Rosemberg* vont être publiés chez Ricordi, à Milan.

— L'opéra de M. Auber, *le Dieu et la Bayadère*, a été joué sans succès sur plusieurs théâtres de l'Allemagne, et notamment à Berlin. Quelques journaux allemands sont remplis de diatribes contre cet ouvrage, auquel ils refusent même la qualité d'opéra. Nous avons particulièrement remarqué un long article à ce sujet dans le numéro 33 de la *Gazette musicale*, où la sévérité nous semble poussée jusqu'à l'injustice, non-seulement contre le compositeur de l'ouvrage, mais aussi contre le goût du public français, qui n'est pas aussi mauvais que le rédacteur de cet article paraît le croire.

— La deuxième grande fête musicale de la Thuringe saxonne, qui a eu lieu à Erfurt les 2, 3, 4 et 5 août, sous la direction de Hummel, de Spohr, de Wolfram et de Chelard, avait réuni des artistes et des amateurs de beaucoup de villes et villages de l'Allemagne, parmi lesquels on cite Altenburg, Altstædt, Arnstadt, Berlin, Cassel, Cobourg, Darmstadt, Dresde, Eisenach, Erfurt, Fraukenhausen, Gera, Gotha, Greiz, Halle, Heiligenstadt, Hildburghausen, Iena, Laugensalza, Leipsick, Meiningen, Mersebourg, Mülhlhausen, Munich, Naumbourg, Nordhausen, Ohrdruff, Quedlinbourg, Rudolstadt, Saugerhausen, Schleiz, Sommerda, Sondershausen, Tœplitz, Weimar, Weissenfels, Weissansee, Wittenberg et Zeitz.

Le premier et le troisième jours, la fête eut lieu dans l'église; le second, jour de la naissance du roi de Prusse,

on exécuta une grande scène de Wolfram et une symphonie de Spohr, et le quatrième fut consacré à l'exécution de quatuors et de quintettis de divers auteurs.

Un *Domine salvum fac regem*, de Naue, le *Vater Unser*, de Spohr, un hymne de Hummel, et la symphonie héroïque de Beethoven furent exécutés le premier jour avec un ensemble et une fermeté remarquables, et le troisième jour l'orchestre et les chanteurs se distinguèrent par les mêmes qualités dans *la Création*, de Haydn.

La plus grande cordialité, la fraternité la plus pure s'est fait remarquer dans cette grande assemblée d'artistes pendant plus de huit jours qu'elle dura, tant pour les répétitions que pour l'exécution.

— Notre correspondant de Breslau nous avait laissé ignorer la mort du maître de chapelle Joseph-Ignace Schnabel, décédé dans cette ville le 16 juin 1831; nous en trouvons la notice dans le numéro 29 de la *Gazette musicale* de Leipsick. Schnabel était né à Naumbourg le 24 mai 1767, et était conséquemment âgé de soixante-quatre ans. On peut voir l'annonce d'une biographie de ce compositeur dans les *publications étrangères* de ce numéro.

Publications étrangères.

1° Thematisches Verzeichniss *von CLXXII Vorzüglichen Symphonieen und Ouverturen für Orchester, welche von berühmten Tonsetzern Unsers Zeitalters gedruckt erschienen sind* (Catalogue Thématique de 172 symphonies et ouvertures choisies pour l'orchestre des meilleurs musiciens de notre temps, lesquelles sont imprimées.)

Leipsick, chez Fréd. Hofmeister, 1831, gr. in-8°.

Ce catalogue, dont l'utilité sera appréciée par les directeurs de concert, les bibliothécaires, et les amateurs qui possèdent de grandes collections, indique les œuvres, les éditeurs, les prix, et les thèmes de chaque morceau. Les symphonies et ouvertures de Beethoven remplissent les pages 1-3; viennent ensuite celles de Fesca, 60 symphonies de Haydn, et les œuvres pour l'orchestre de F. Krommer, J. Küffner, W. A. Mozart, F. Ries, André et Bernard Romberg, Spohr, et Charles-Marie de Weber.

2° W. A. Mozart's *thematischer Catalog, sowie er solchen vom 9ten Febr. 1784 bis zum 15ten Novbr. 1791 eigenhändig geschrieben hat. nebst einem erläuternden Vorberichte, von A. André* (Catalogue Thématique des œuvres de Mozart, tels qu'il les a écrites depuis le 9 février 1784 jusqu'au 15 novembre 1791, avec des notes et des éclaircissemens par A. André).

Offenbach, chez J. André. Gr. in-8° de soixante-trois pages.

Ce Catalogue est du plus grand intérêt pour l'histoire des compositions de Mozart.

3° Vater Unser *von A. Mahlmann, in Musik gesetzt von Louis Spohr* (*Notre Père*, etc., poésie de Mahlmann, mis en musique par Louis Spohr.). Partition. Prix, 20 fr.

A Berlin, chez Schlesinger.

4° Ouverture dans le genre de poésie d'Ossian, à grand orchestre, composée par C. B. de Miltitz.

Leipsick, Breitkopf et Hœrtel.

5° Quatuor pour deux violons, viole et violoncelle, par Félix Mendelshon. Bartholdi, œuvre 13.

Leipsick, Breitkopf et Hœrtel.

6° *Biographie Herrn Joseph Ignaz Schnabel's*, etc. (Biographie de M. Joseph-Ignace Schnabel, directeur de musique de l'université de Breslau, maître de chapelle de l'église principale, et professeur au séminaire catholique, par Frédéric Mehwald, rédacteur de la gazette de Silésie.)

Breslau, en commission chez Leukart, 1831.

La maison Breitkopf et Hœrtel, de Leipsick, annonce par souscription la publication de deux ouvrages célèbres de Jean-Sébastien Bach, qui depuis long-temps sont épuisés et hors du commerce. L'un est la troisième édition de la collection des chants chorals arrangés à quatre parties par ce grand artiste pour l'usage des organistes, sous le titre de *Vierstimmigen Chorat-Gesænge*. La deuxième édition, publiée en 1784, est devenue d'une rareté excessive. Cet ouvrage, divisé en quatre livres, coûtera par souscription 12 fr.

L'autre ouvrage de Jean-Sébastien Bach consiste en une suite de pièces pour le clavecin ou l'orgue qu'il dédia au roi de Prusse, sous le titre de *Musikalische Opfer*. On peut le considérer comme une des plus étonnantes productions de la musique et comme un des chef-d'œuvres de l'auteur.

Ces deux ouvrages paraîtront en 1832.

L'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13, se charge de faire venir franc de port toutes les productions musicales annoncées ci-dessus.

FÊTE DE SAINTE-CÉCILE,

Le 22 novembre 1831, à onze heures très précises.

MM. Tilmant frères, Manera, Lutgen et Urhan exécuteront pendant une messe basse, dans l'église de Saint-Vincent-de-Paule, rue Montholon, les premier et second quintettis de la composition de M. Chrétien Urhan.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vᵉᵉ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** Nº 42.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, nº 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, nº 97.

PARIS, SAMEDI 26 NOVEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

ACOUSTIQUE FONDAMENTALE.

Quatrième lettre à M. FÉTIS.

Monsieur,

Toutes les sciences sont solidaires entre elles, parce qu'il n'y a en réalité qu'une science, la science de la nature.

Il suit de là que toute vérité capitale, dans l'une des sections de la science générale, porte sa lumière sur toutes les autres sections, et réciproquement que toute erreur capitale, dans l'une des sections de la science générale, porte dans toutes les autres le trouble, le paradoxe et l'erreur.

Parmi les sections fondamentales on doit distinguer l'Optique et l'Acoustique, specialement unies entre elles par les liens les plus nombreux et les plus étroits. Une fausse idée, appliquée à l'une d'elles, les a bouleversées l'une et l'autre; le bouleversement s'est étendu à toute la physique, à toute la physiologie, qui semblent condamnées à ne jamais être que d'inextricables dédales.

C'est, je le déclare, Monsieur, avec l'intention et l'espoir de mettre l'ordre, l'unité dans la physique, dans la physiologie, et de porter dans la science générale le flambeau d'une parfaite clarté, qu'ici, dans votre journal, en présence d'un ordre de lecteurs sensibles par instinct aux conceptions harmoniques, je commence par insister sur le renversement d'une erreur qui a fait de l'Acoustique la science la plus fausse, la plus discordante; erreur, je me hâte de le dire, qu'il faut être bien loin de reprocher aux hommes qui l'ont adoptée. Pendant les trente premières années de ma vie, j'ai vécu avec elle comme avec un dogme religieux. Fondée sur une expérience simple, partout répétée, partout la même, cette erreur avait reçu, d'un consentement soutenu et unanime, une sorte de consécration. Je ne suis pas étonné que tant d'hommes éclairés la respectent encore.

Mais qu'est-il arrivé de ce respect même qui semble leur interdire de l'examiner? Les inductions très conséquentes, très judicieuses qu'ils en ont tirées les ont conduits à délaisser, à repousser l'œuvre du génie, de la vérité, de l'évidence, l'Optique de Newton. Ce grand homme avait fait de l'ensemble des phénomènes lumineux une science précise, admirablement coordonnée; tous les détails qu'il avait pu connaître, il les avait constatés par l'expérience la plus attentive; il les avait liés par la méthode la plus ferme, par le calcul le plus rigoureux; il n'avait laissé en arrière que certains phénomènes (la *diffraction* et les *interférences*, que je définirai tout à l'heure), phénomènes peu observés à cette époque, et qui peut-être ne lui avaient paru que d'une légère importance auprès de l'action du prisme, de la réflexion, de la réfraction, de la coloration, en un mot de tous les phénomènes majeurs, qu'il expliquait très correctement par l'émission rayonnante de la lumière.

De nos jours, les phénomènes de la diffraction et des interférences, observés avec un soin extrême par des physiciens pleins de sagacité, en Angleterre par le docteur Young, en France par MM. Fresnel, Arago, Pouillet, leur ont paru échapper entièrement à l'hypothèse de l'émission de la lumière, et au contraire confirmer l'idée de l'*ondulation*, idée déjà émise par Euler, Huygens, Grimaldi, et autres physiciens des temps antérieurs. Ils ont dit avec ces hommes célèbres: L'Acoustique est une science positive, car elle a pour base une expérience invariable et incontestable; or, l'action lumineuse est semblable à l'action sonore: seulement elle est plus riche, plus féconde, et le théâtre de son exercice est incomparablement plus étendu; il embrasse l'univers. Qu'il nous suffise donc d'appliquer en grand à l'action lumineuse le principe qui sert de base à l'Acous-

tique, et nous aurons fait de l'Optique une science également positive.

Ainsi, de même que sur la terre tous les phénomènes sonores se réduisent à une vibration imprimée par le corps sonore au fluide gazeux et élastique dont il est environné, dans l'univers tous les phénomènes lumineux se réduisent à une vibration semblable imprimée à un fluide subtil et élastique, à un *éther* répandu dans tous les points de l'espace.

Pour juger maintenant cette hypothèse, observons que l'action lumineuse s'exerce non-seulement dans chaque point des immenses intervalles qui séparent entre elles les étoiles et les planètes, mais dans chaque point des corps diaphanes, tels que l'eau, le verre, le diamant, et même dans chaque point des corps opaques, car tous ces corps sont composés de lames qui, divisées, séparées les unes des autres, se montrent transparentes. Ce n'est point sans doute l'acte de leur division qui les a remplies d'éther; il y existait d'avance, en sorte que le sujet universel de l'action lumineuse, le fluide élastique universel, l'éther, est sans cesse présent à tous les points de tous les genres d'êtres.

Mais alors quelle substance, quelle matière reste à ces êtres même? Si cependant ces êtres ont une matière propre interposée dans le sein de l'éther, comment celui-ci forme-t-il une masse continue, homogène? Et s'il ne forme pas une masse continue, homogène, comment peut-il vibrer sous l'impulsion du corps lumineux? comment peut-il propager en rayonnant la vibration de ce corps? Pour remplir cette fonction avec la régularité mathématique qui fait son caractère, il faudrait évidemment que toutes les molécules de ce fluide fussent fixées et contiguës; mais, à cette condition, serait-ce un fluide? ne serait-ce pas un solide invariable et d'une densité absolue? Comment, au sein de ce solide universel, pourraient s'effectuer des mouvemens, des changemens? comment le plein et l'immobile ne seraient-ils pas éternels, universels? Et si enfin les globes lumineux, le soleil, les étoiles peuvent se mouvoir par vibration, quoique nul corps ne les frappe, quoique d'ailleurs, dans le plein qui les cerne, qui les presse, tout genre de mouvement leur soit impossible, comment une vibration dans le plein universel n'est-elle pas universellement instantanée? comment l'action lumineuse du soleil met-elle le long intervalle de huit minutes pour arriver jusqu'à nous?

Redescendons sur la terre, et demandons-nous également comment l'air atmosphérique, si tous ses globules ne sont pas fixés et contigus, propage avec régularité l'action sonore? et s'ils sont fixés et contigus, comment cette propagation n'est pas instantanée, pourquoi elle exige une seconde de temps par intervalle de 170 toises; et s'ils sont fixés et contigus, comment les déplacemens d'air, les vents sont possibles? et enfin, les vents ayant lieu malgré leur impossibilité, comment ils ne portent jamais atteinte à la régularité de l'action sonore?

Reconnaissons-le: dans la pensée d'un homme naturellement réfléchi, à qui une autorité dogmatique commande d'adopter une telle explication du son et de la lumière, toutes les notions les plus positives se heurtent, se décomposent; dans la science il ne voit plus que nuages et fantômes, dans la raison qu'un pilote sans boussole, dans l'univers qu'un chaos: ne soyons pas surpris que l'étude en soit abandonnée.

Il est pressant de la relever. L'esprit humain a besoin d'un emploi digne de sa puissance; c'est la vérité qu'il appelle, prêt à la reconnaître aux caractères qui la distinguent: *unité, simplicité, clarté*. La base du système qui la dévoile doit donc être un principe unique, clair et simple. L'*expansion* est ce principe. Par l'action de cette force tous les corps, tous les êtres vivans et animés, solides ou gazeux, de dimensions immenses ou de subtilité extrême, ne cessent de rayonner, de vibrer, de transpirer: tel est dans la nature l'état constant et universel. L'équilibre est la loi unique de l'expansion universelle: équilibre non de station et d'inertie, mais d'actions et réactions correspondantes, de balancement réciproque, en un mot de *compensations*. De ce balancement résultent tous les actes physiques, physiologiques, tout ce que, dans le langage de la science, on nomme *phénomènes*.

Prenons en ce moment pour exemple le phénomène qui nous a conduits à cette discussion, le phénomène de la *diffraction*; il est commun au son et à la lumière.

Voici d'abord la description de la diffraction lumineuse dans le cas le plus prononcé et le plus simple.

Un faisceau d'une lumière simple ou d'une seule des couleurs du prisme, un faisceau de lumière rouge, par exemple, entre seul dans une chambre soigneusement fermée à toute autre introduction du jour. A quelque distance et en face de l'ouverture qui donne entrée à ce faisceau, on place une feuille de métal très mince, que l'on a percée d'une fente rectangulaire très étroite. La portion de lumière qui passe à travers cette fente se projette sur un carton blanc qui lui est opposé. Là on observe, en premier lieu, qu'elle occupe un espace beaucoup plus large que celui qui serait indiqué géométriquement par la progression naturelle du faisceau

lumineux: ainsi la lumière a été épanouie, brisée en large; elle a éprouvé une *diffraction*.

En second lieu, cette lumière rouge répandue sur le carton ne s'y montre pas égale et continue; elle y est *intermittente;* c'est-à-dire qu'elle forme d'abord au milieu une frange brillante; cette frange centrale est bordée de chaque côté d'une frange obscure qui a moins de largeur; chacune de ces franges obscures est bordée à son tour d'une frange brillante de même largeur que la frange obscure, mais ayant moins d'éclat que la frange centrale; viennent ensuite deux nouvelles franges obscures de même largeur que les deux premières, mais d'une obscurité moins marquée; à la suite encore deux franges lumineuses d'une lumière plus faible que celle des précédentes, puis encore de chaque côté une nouvelle frange obscure dont l'obscurité s'affaiblit; en un mot, alternative de lumière et d'ombre qui se dégradent progressivement, et finissent, au terme de sept ou huit franges, par se perdre dans une teinte égale de demi-obscurité.

Cette alternative symétrique est facile à expliquer: elle peut être définie une suite décroissante d'actes de ressort exactement semblable à la suite décroissante des oscillations d'une tige élastique dont une extrémité est fixée, et dont on a frappé l'autre extrémité.

Pour bien comprendre la similitude, il faut commencer par reconnaître généralement que tout mouvement de fluides élastiques, dans un point quelconque de l'espace, provoque de la part des fluides environnans une réaction égale. Cette réaction à l'égard de la lumière est démontrée par un fait très simple. L'image qu'elle forme sur un carton blanc placé à distance dans une chambre obscure est toujours ronde, quelle que soit la forme, ronde, carrée, triangulaire, de l'ouverture par laquelle elle s'introduit. La forme ronde est la première exigence de l'équilibre.

Dans l'expérience que nous venons de citer, une plaque de métal intercepte en partie plus ou moins considérable le passage de la lumière; à travers une fente étroite, elle en laisse passer une partie, et elle s'échauffe par l'incidence de celle qu'elle arrête. Tout métal est un corps abondamment transpirateur; et la transpiration de tout corps solide est un fluide subtil analogue à la partie la plus subtile du fluide lumineux. C'est surtout par les deux bords de la fente que le métal transpire, parce que ces deux bords sont aigus, et parce que le frottement rapide de la lumière leur donne un secours expansif. La transpiration subtile du métal se mêle donc à la lumière, augmente fortement son état de division et sa divergence.

C'est ainsi que la lumière, rendue accidentellement beaucoup plus expansive, se trouve excitée à s'épanouir, à se *diffracter*, à se porter sur un espace beaucoup plus étendu que celui qui lui était naturellement destiné.

Mais c'était la réaction environnante qui avait fixé la divergence naturelle du faisceau lumineux. Cette même réaction s'exerce contre l'expansion accidentelle du faisceau; elle le contraint à se replier sur lui-même, à se condenser, à prendre une vive augmentation d'éclat: c'est ainsi que la frange centrale est constituée.

Dès le second instant, cette frange centrale, ce faisceau condensé réagit expansivement contre la répression environnante; il se dilate en tout sens, sa lumière s'affaiblit; sur la surface du plan s'établissent, à droite et à gauche de la frange brillante, une frange obscure; ces deux franges obscures font ensemble la compensation de la frange centrale.

A cette nouvelle dilatation, oppressive pour les fluides environnans, ne peut que succéder une nouvelle réaction répressive; ainsi, des deux côtés, condensation nouvelle, nouveau retour à l'éclat, nouvelle frange lumineuse, encore suivie de part et d'autre d'une nouvelle frange obscure, et ainsi de suite, mais selon une progression décroissante, ayant pour terme l'épuisement de l'expansion accidentellement donnée au faisceau lumineux; de même que l'oscillation de la tige élastique trouve progressivement son terme dans l'épuisement de la percussion accidentelle.

Si maintenant, à l'aide de deux miroirs, on fait coïncider deux faisceaux de lumière de manière à ce qu'ils se pénètrent obliquement, on produit le phénomène de l'*interférence*, c'est-à-dire que l'on jette accidentellement dans un certain point de l'espace une quantité surabondante de rayons lumineux en collision réciproque, s'excitant ainsi à une expansion très vive, provoquant au même degré la réaction environnante qui se met à osciller avec l'expansion exaltée du double faisceau.

Voici en acoustique le phénomène exactement analogue: lorsque l'on fait résonner ensemble deux tuyaux d'orgue discordans entre eux, on entend un battement plus ou moins prononcé, qui n'est autre chose qu'une alternative d'augmentation et d'affaiblissement dans l'intensité des deux sons *interférens*. Ce battement est loin d'être isochrone à la vibration des tuyaux; il est incomparablement moins rapide: c'est la collision désordonnée des deux projections sonores qui rend cette pulsation si marquée; car aussitôt que l'on a mis d'accord les deux tuyaux, les battemens cessent d'être sensibles; ils sont réduits à de simples ondulations.

Tout son étant le fruit expansif d'une percussion accidentelle, est nécessairement ondulant, tremblant, c'est-à-dire tramé d'augmentations et de diminutions alternatives qui, les unes et les autres, perdent progressivement la différence qui les sépare, et s'éteignent lorsque le corps sonore a cessé de vibrer. Dans le lointain, le son d'une grosse cloche ondule en s'éteignant. Le roulement de la foudre n'est autre chose qu'un battement brusque amplifié par l'écho.

Le son d'une voix humaine ondule naturellement; dans la passion, il palpite; les chanteurs les plus habiles ont de la difficulté à bien *poser* leur voix, lorsqu'ils ont à faire entendre des sons énergiques; ils y parviennent plus aisément, lorsqu'ils n'ont à produire que des sons doux exprimant des sentimens paisibles.

L'art de diminuer progressivement le son de la voix coûte moins au chanteur que l'art d'en déguiser les ondulations, parce que c'est naturellement *morìendo* que tout son se termine.

Je pourrais, Monsieur, élargir et affermir par plus de détails la base commune de l'Optique et de l'Acoustique; mais j'excéderais l'espace que vous pouvez m'accorder. Je crois d'ailleurs en avoir assez dit pour montrer à tout homme judicieux et libre de préjugés scientifiques que le son et la lumière sont deux fluides en expansion vibrante et rayonnante, balancée par l'expansion également vibrante et rayonnante de tous les êtres environnans. Ce fait initial, l'*expansion*, se faisant par elle-même compensation et équilibre, rend raison de tous les phénomènes, parce que c'est elle qui les produit, parce que c'est elle qui constitue à jamais l'univers en mouvement et en harmonie.

La musique, science spéciale de l'harmonie simple et précise, est donc la science radicale; c'est-à-dire que le musicien compositeur ne fait que mettre en œuvre, sous la forme la plus attrayante et au degré le plus facile à saisir, les lois qui règlent la production graduellement plus compliquée de tous les phénomènes physiques et physiologiques. Toute composition est un acte d'harmonie, ou du moins n'est bonne et durable que quand elle est un acte d'harmonie. Ce principe est la loi de nos jugemens.

Je m'engage, Monsieur, à exposer dans ma cinquième lettre comment l'expansion produit l'harmonie musicale, et place ainsi dans le plus aimable des beaux-arts le type fondamental de l'harmonie universelle.

AZAÏS.

Nouvelles de Paris.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DE ROBERT-LE-DIABLE,

Opéra en cinq actes, paroles de MM. SCRIBE et GERMAIN DE LAVIGNE, musique de M. MEYERBEER.

PREMIER ARTICLE.

C'était un événement attendu depuis long-temps avec une vive impatience par les artistes et les amateurs passionnés de musique que l'apparition de l'opéra de M. Meyerbeer. On ne doutait pas qu'il n'eût donné tous ses soins à cet ouvrage, car un succès à Paris, sur la première scène lyrique de France et peut-être de l'Europe, est d'une haute importance pour la renommée d'un artiste étranger: les plus grands compositeurs de l'Allemagne et de l'Italie ont toujours considéré ce genre de triomphe comme le plus remarquable de leur carrière. De beaux succès ont couronné les premiers travaux de M. Meyerbeer; mais ceux qu'il devait chercher en France étaient d'autre nature. Le sujet qu'il a choisi, les conditions du drame lyrique français, la nécessité d'une manière plus large et surtout plus individuelle que celle qu'il avait adoptée jusqu'ici, tout lui faisait une loi de s'ouvrir de nouvelles routes et de produire une composition d'un ordre élevé. Il n'a point trompé l'attente de ses amis; disons mieux, il l'a surpassée. La partition de *Robert-le-Diable* n'est pas seulement le chef-d'œuvre de M. Meyerbeer, c'est une production remarquable dans l'histoire de l'art. Remplie d'effets nouveaux et trouvés, elle agrandit le domaine de la musique colorée. La recherche de ces effets, bien qu'elle dominât évidemment la pensée de M. Meyerbeer, ne l'a point détourné des autres conditions de la musique dramatique, et ne s'est pas convertie en système dans son ouvrage. Également satisfaisante sous le rapport de l'expression et du charme mélodique, remarquable par la variété du style, sa composition me paraît réunir toutes les qualités qui fondent la réputation d'un artiste sur des bases inébranlables: elle place incontestablement M. Meyerbeer à la tête de l'école allemande actuelle et l'en fait le chef.

Hâtons-nous de dire que le public n'a point méconnu les beautés d'un ordre supérieur qui brillent dans la partition de *Robert-le-Diable*, et qu'il les a applaudies avec enthousiasme: un des plus beaux succès qu'on ait vus depuis long-temps au théâtre a couronné les efforts des auteurs de cet ouvrage. L'empressement du public à le voir et à l'entendre se soutiendra long-temps, car le sujet a de l'intérêt, le spectacle est magnifique, la mu-

sique, comme tout ce qui est réellement beau, ne peut que gagner à être entendue souvent, enfin l'exécution offre une perfection d'ensemble et de détails qui complète le plaisir de l'oreille et des yeux.

S'il s'agissait d'analyser le livret de *Robert-le-Diable* d'après les règles d'Aristote, peut-être trouverait-on qu'il y manque quelque chose sous le rapport de la régularité; mais personne ne songe guère aujourd'hui au précepteur d'Alexandre ni à ses règles, et ce n'est pas un opéra qui est destiné à les conserver. Celui-ci, comme je viens de le dire, a de l'intérêt: il offre des situations variées à l'imagination du musicien et des occasions pour traiter à peu près tous les genres de musique : c'est tout ce qu'on peut raisonnablement demander à un poète d'opéra. Donnons une idée de la contexture du livret de celui-ci.

Tout le monde connaît le naïf roman de *Robert* dit *le Diable*, qui perdit son duché de Normandie pour avoir trop aimé les filles de ses vassaux et pour n'avoir point assez ménagé les moines, dans un temps où les moines étaient tout-puissans. Suivant la légende et le livret de l'opéra, *Robert-le-Diable* avait eu pour père une sorte de démon honoraire, qui, courant le pays pour peupler le domaine de Satan, avait trouvé le moyen de plaire à la sage Berthe, fille du duc de Normandie, et en avait eu ce fils, digne fruit d'une telle union. Berthe n'avait pas tardé à se repentir de sa faute; Robert, bien qu'il eut pour elle les sentimens d'un tendre fils, ajoutait à ses chagrins par sa violence et le désordre de ses passions. Chassé de ses états, errant, portant partout ce caractère indomptable qui déjà lui a causé tant de maux, il aborde en Sicile, voit Isabelle, fille du roi de ce pays, en devient épris et s'en fait aimer; mais jaloux, furieux, il menace tous les chevaliers qui osent approcher de sa maîtresse, et brave le monarque lui-même; tous se réunissent contre lui, et malgré son courage il est près de tomber sous les coups de tant d'ennemis, quand un chevalier, sous le nom de Bertram, lui sauve la vie et devient son ami.

Quel ami! ce Bertram, ce chevalier, n'est autre que l'homme qui séduisit sa mère et lui donna le jour. Un pacte horrible le livre à la puissance de Satan : quelques heures encore, et il sera la proie de l'enfer, si son fils ne se donne à lui en signant le fatal écrit : ses perfides conseils ne trouvent que trop de facilité à pénétrer dans le cœur de Robert. Livré à la fougue de ses passions, celui-ci perd en un jour son or, ses bijoux, et jusqu'à ses chevaux et ses armes. Ses armes! et c'est au moment où il pourrait conquérir dans un tournoi la main de celle qu'il aime, qu'il en est dépouillé! Ce tournoi achève de le perdre: le prince de Grenade est vainqueur; la main d'Isabelle lui appartient.

Bertram profite du désespoir de Robert: « Tout vous trahit sur la terre, lui dit-il, mais il est des êtres surnaturels qui ne vous trahiront pas, si vous avez le courage de leur confier votre sort. — Connaissez-vous des moyens de correspondre avec eux? — Je les connais. Dans une antique abbaye, bâtie jadis par sainte Rosalie, sont les tombeaux des religieuses de l'ordre qu'elle a institué. Celles-ci, après sa mort, s'abandonnèrent aux désordres d'une vie voluptueuse. Dieu voulut qu'elles en fussent punies en tombant au pouvoir de l'enfer. Des choses étranges se passent chaque nuit dans les ruines de leur cloître. C'est là qu'est un rameau toujours vert, talisman dont la puissance doit livrer à Robert sa maîtresse, s'il a le courage de pénétrer dans ces ruines malgré les dangers qui l'attendent. » Le courage! ce doute suffit pour décider Robert.

Il parvient en effet jusqu'au rameau, et séduit par des danses voluptueuses des ombres de nonnes sacrilèges, il s'en empare malgré les avertissemens intérieurs qui l'en détournent. Devenu maître de ce talisman, il pénètre près d'Isabelle et veut triompher de sa résistance; mais vaincu par ses larmes, il brise le rameau, et n'échappe qu'avec peine à ceux qui le poursuivent dans le palais du roi de Sicile. Le vestibule de la cathédrale de Palerme lui offre un asile. Bertram, qui n'a plus qu'un instant pour échapper à l'enfer, ose l'y suivre, et n'ayant rien à ménager, lui découvre le secret de sa naissance, et le danger qui menace son père. Robert, pénétré de douleur, mais touché du sort de celui qui lui donna le jour, va céder; les sons de l'orgue et les chants sacrés se font entendre dans l'église et réveillent dans son cœur des sentimens de piété. Bertram redouble d'efforts; une jeune fille, Alice, sœur de lait de Robert, vient le sauver en lui présentant le testament de sa mère. Agité d'une affreuse incertitude, il hésite entre le soin de son salut et les supplications de son père; mais l'heure fatale sonne, Bertram est précipité dans les enfers, et Robert, introduit dans le temple, y retrouve la paix et le bonheur.

A ce rapide exposé, il est facile de comprendre que le livret de *Robert-le-Diable* renferme tous les élémens d'un drame musical plein de passion, et que les occasions n'y ont pas manqué au compositeur pour des oppositions de couleur. Ces oppositions sont en effet multipliées dans la partition de M. Meyerbeer, et ce n'est pas un des moindres mérites de cette partition que la variété de style et d'effets qu'il a su y jeter. Dans le premier acte, où sont mis en scène des chevaliers du on-

zième siècle, qui se livrent au plaisir attendant l'heure des combats, avec la gaîté tant soit peu brutale des mœurs du moyen-âge, il a exprimé de la manière la plus heureuse et avec une mélodie franche et nette la verve de cette joie de soldats. Le second acte se passe dans l'intérieur d'un palais : le ton en est tout différent du premier. La grace et l'élégance des formes y domine. Au troisième, l'action est engagée, et le spectateur est introduit dans un monde fantastique : là, des effets d'un genre mystérieux, produits par des moyens nouveaux, procurent aux spectateurs des sensations absolument différentes de celles qu'ils ont éprouvées dans les deux premiers actes. Cet acte est divisé en deux parties. La première contient des airs, des duos, un trio et un chœur souterrain de démons du caractère le plus dramatique et de l'effet le plus extraordinaire. La seconde partie se passe dans l'intérieur de l'abbaye. Elle est entièrement consacrée à des scènes bizarres qui exigeaient un coloris tout particulier. M. Meyerbeer, en écrivant cette partie de son ouvrage, a joui d'un rare bonheur d'inspiration. Sans avoir rien de commun avec le deuxième acte de Freyschütz, il n'a pas moins bien exprimé que Weber le caractère des êtres de l'enfer qu'il avait à mettre en scène.

Le quatrième acte est fort court; il est passionné et contient une situation vive dont il ne fallait pas manquer l'effet. M. Meyerbeer me paraît l'avoir rendue à merveille dans un duo et dans un air de l'expression la plus vive. Mais c'est surtout dans le ton solennel et religieux qui domine au cinquième acte que le compositeur s'est surpassé. Un beau chœur d'ermites, d'un caractère sévère, lui sert d'introduction. Les scènes suivantes sont d'un effet irrésistible. Le combat livré au cœur de Robert par Bertram et par les sentimens religieux que réveillent en lui les sons de l'orgue, les chants de l'église et le souvenir de sa mère, sont rendus avec une forcé pathétique au-dessus de tout éloge. Le trio qui met le comble aux émotions du spectateur, ce trio admirable :

A tes lois je souscris d'avance.

sera classé dans l'histoire de l'art comme une des plus belles créations de la musique dramatique.

Dans un prochain numéro, au moyen de quelques citations notées, je tâcherai de faire comprendre par l'analyse une partie des beautés de cette partition de *Robert-le-Diable*, que je crois destinée à vivre longtemps dans le souvenir des amis sincères et dévoués de l'art musical.

Après le bonheur d'imaginer un ouvrage aussi beau, la plus grande jouissance que puisse éprouver un artiste est sans doute de l'entendre exécuter aussi parfaitement qu'il est possible : cette satisfaction n'a pas manqué à M. Meyerbeer. Tout ce que l'Académie royale de musique renferme de chanteurs habiles et de bons acteurs se trouve réuni dans *Robert-le-Diable*. Cantatrice élégante et suave, Mme Cinti-Damoreau rend avec ce fini délicieux qu'on lui connaît tout le second acte, et dans la belle scène du quatrième, elle s'élève jusqu'à l'expression la plus dramatique, particulièrement dans cet air :

Robert, toi que j'aime
Et qui reçus ma foi,
Tu vois mon effroi.

Mlle Dorus, dans le rôle d'Alice, rôle difficile et qu'on aurait pu croire au-dessus de ses forces, a bien justifié le choix que les auteurs ont fait d'elle par la manière dont elle l'a joué et chanté. Irréprochable dans ses intonations, soigneuse dans sa manière de phraser et de vocaliser, expressive dans les situations dramatiques, elle s'est élevée au-dessus d'elle-même, et a su se concilier tous les suffrages.

Plein de cette chaleur d'ame et de cette intelligence qu'on lui connaît, Adolphe Nourrit ne laisse rien désirer dans son jeu ni dans son chant. Son énergie, sa sensibilité n'ont pas faibli un instant dans cet ouvrage si long et si fatigant. Cet acteur est précieux pour les auteurs par son dévouement aux rôles qu'on lui confie : presque toujours il va au-delà de leurs espérances.

J'ai souvent eu occasion de louer Levasseur comme chanteur; cette fois il faut que je le signale comme acteur très distingué, car il a saisi à merveille le caractère de Bertram. Sa figure, ses gestes, l'accent de sa voix, tout exprime en lui la fatalité imprimée à ce personnage. Il n'y a pas long-temps que Levasseur s'est affranchi de la timidité qui nuisait au développement de ses facultés; mais une fois délivré de cette timidité, il peut se placer par son intelligence à un rang aussi distingué comme acteur que comme chanteur. Son talent musical se produit avec une variété remarquable dans le troisième acte, où il ne quitte presque pas la scène, et où il chante des morceaux d'un caractère très différent. Il dit encore avec une expression et une force peu commune cet air du cinquième acte :

Jamais, c'est impossible,
Ton malheur, ô mon fils! n'égalera le mien.

Enfin, dans tout cet opéra, Levasseur me paraît s'être élevé sensiblement dans l'opinion publique.

Lafont est bien placé dans le rôle de *Raimbaut*, et le

chante d'une manière convenable. Cet acteur a de la voix : il pourrait être employé très utilement pour les auteurs et pour lui-même, s'il se livrait avec ardeur à l'étude de son art.

Dire que Perrot, Mlle Taglioni, Mme Montessu, Mlles Julia et Noblet dansent dans *Robert-le-Diable*, c'est donner une idée juste de la perfection qu'on trouve dans les ballets de cet ouvrage. Qu'on joigne au charme de ces danses le prestige de décorations magnifiques et de costumes d'une richesse éblouissante et d'une vérité historique, et l'on aura une idée de l'ensemble et du fini qui règnent dans toutes les parties de cet opéra. C'est cet ensemble, ce fini d'exécution, ce sujet heureux, et surtout cette belle musique qui feront longtemps le succès de *Robert-le-Diable*, et qui lui procureront une longue suite de représentations.

Dans un prochain article, je donnerai une analyse suivie de la musique. FÉTIS.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Distribution des prix. — Concert.

(20 NOVEMBRE.)

Les spectacles gratis, de quelque genre qu'ils soient, ne manquent jamais de curieux : je serai donc cru sur parole quand je dirai que l'assemblée était brillante et nombreuse à la distribution des prix du Conservatoire. Depuis quelques années, ces solennités ont acquis de l'intérêt parce que le concert d'élèves qui les termine s'est amélioré sensiblement. Cette fois plus d'un motif devait exciter la curiosité du public : une sorte d'éclat inaccoutumé était accordé au triomphe des lauréats; un ministre présidait *lui-même* à la distribution des couronnes, et faisait retentir les paisibles voûtes de l'école du bruit harmonieux de son éloquence parlementaire!

Après que la distribution des prix eût été terminée, le concert a commencé par une ouverture composée par M. Millault. Il y a de l'effet dans ce morceau; le plan en est bien suivi, le style est pur, et l'ensemble de la composition indique une connaissance assez étendue des effets de l'instrumentation, bien que le jeune compositeur ait peut-être un peu trop usé des instrumens de cuivre.

Deux morceaux de piano ont été entendus dans ce concert. L'un était un rondo de M. Kalkbrenner exécuté par Mme Hattute, élève de M. Adam, l'autre un solo du même compositeur, exécuté par le jeune Potier (fils de l'acteur de ce nom), élève de M. Zimmerman. Il faut sans doute attribuer à l'émotion le défaut de précision et de netteté dont le jeu de Mme Hattute a offert plus d'un exemple; je conseille toutefois à cette dame d'utiliser les bonnes leçons qu'elle a reçues de son maître sur le mécanisme de son instrument, et de donner à ses doigts plus de souplesse et de fermeté par de fréquens exercices. M. Potier a des doigts fort brillans, beaucoup de facilité à jouer les difficultés les plus grandes, de l'aplomb et même du goût, bien qu'il soit fort jeune encore. Il y a en lui l'étoffe d'un très habile pianiste : des études constantes de compositions classiques et sévères le conduiront sûrement un jour à un talent de premier ordre, s'il ne veut cueillir trop tôt les fruits de ses succès hâtifs.

Deux solos de violon ont été aussi exécutés dans cette solennité musicale, l'un par M. Rémis, élève de M. Baillot, l'autre par M. Lagarin, élève de M. Aug. Kreutzer. On reconnaît dans M. Rémis l'excellente école à laquelle il appartient. Sa manière est pure, sage, et son style simple comme celui du concerto de Viotti qu'il a joué; mais je lui voudrais plus de chaleur, plus de sensibilité, plus de cet abandon d'artiste sans lequel il est difficile d'émouvoir. Le mécanisme si parfait de son illustre maître n'est pour lui qu'un moyen; c'est dans son ame ardente qu'il puise le principe de ces vives impressions qu'il sait communiquer à ceux qui l'écoutent; c'est ce que M. Rémis ne doit point oublier. M. Lagarin est un artiste heureusement né qui doit beaucoup à la nature et qui fait honneur à son maître. Son intonation est généralement juste, son adresse remarquable dans les difficultés de l'exécution; il a du goût, de la verve, enfin il est destiné à parcourir une brillante carrière, s'il a le courage de développer dans des études sérieuses et suivies les qualités de son heureuse organisation.

Il faut une disposition particulière pour devenir un bon premier cor : cette disposition, je crois que M. Bernard en est doué. Déjà il a surmonté de grandes difficultés; mais il lui en reste beaucoup à vaincre. Il tient de la nature et des leçons de M. Dauprat une qualité de son agréable, et il monte avec facilité; mais il manque de sûreté, et il n'a point encore appris à égaliser les sons bouchés de manière à les unir aux sons ouverts. Qu'il prenne à cet égard M. Gallay pour modèle. Cet artiste a aussi de la hardiesse dans ce qu'il entreprend; mais il ne hasarde rien à l'aventure; tout est préparé de manière qu'il n'y a jamais d'hésitation dans ce qu'il fait. Il donne de la sécurité à ceux qui l'écoutent; et c'est le point important. J'engage donc M. Bernard à cultiver avec persévérance les dispositions favorables dont il est doué, et je lui prédis des succès.

Je ne sais qui a dit qu'il ne connaissait rien de pire qu'une flûte, si ce n'est deux flûtes; ce faiseur d'épigrammes aurait trouvé au concert de la distribution des

prix ce qu'il redoutait le plus, car on y a entendu un air varié pour deux flûtes, arrangé par M. Tulou et exécuté par ses élèves MM. Franchome jeune et Coche; mais il aurait eu tort de se plaindre, car ces jeunes gens sont bons à entendre. Leur exécution est nette dans les difficultés, et leur son assez pur. Le temps finira ce que l'étude a commencé.

Le chant fut long-temps la partie faible des concerts du Conservatoire; peut-être n'est-il pas encore ce qu'on voudrait qu'il fût; mais il ne faut pas oublier qu'il n'y a pas, qu'il ne peut y avoir de talens achevés en ce genre dans une école. Le maître pose les principes, les applique suivant la nature des voix qu'on lui confie, et emploie souvent beaucoup de temps à corriger des défauts avant de développer des qualités; mais quoi qu'il fasse, il ne peut donner que du mécanisme: quant à tout ce qui constitue réellement un chanteur habile, la libre articulation, l'expression, la distinction des styles, l'aplomb sous l'accompagnement de l'orchestre, la richesse d'imagination pour les ornemens, le discernement des convenances, et mille autres choses qui concourent à l'effet du chant, encore une fois, ce n'est point sur les bancs de l'école qu'on les rencontre, et ce n'est guère qu'à la moitié de sa carrière qu'un artiste bien organisé peut espérer de les posséder. Mme Branchu, Roland, Nourrit, Ponchard, Mme Duret, Mme Rigaud, tous les chanteurs enfin qui ont fait la gloire du Conservatoire, ceux qui brillent aujourd'hui sur la scène et qui y ont fait en partie leur éducation, Levasseur, Mme Damoreau, Mlle Dorus ne sont devenus ce qu'ils sont qu'après bien des années de travaux au théâtre. Il en a été de même dans tous les temps et dans tous les pays. N'exigeons donc pas que les jeunes artistes que nous entendons maintenant aux exercices du Conservatoire possèdent des talens finis, et n'y cherchons que des dispositions plus ou moins favorables, et des éducations plus ou moins avancées.

La voix de M. Révial est un ténor médiocrement timbré. Sa vocalisation nous a paru avoir besoin d'être long-temps exercée; mais il ne manque pas de goût. On ne peut pas dire qu'il ait bien chanté l'air de *Zampa;* mais il a fait voir qu'avec des moyens bornés il pourra chanter un jour d'une manière agréable.

Mlle Dulcken possède une jolie voix qui ne manque ni de force ni d'étendue; mais dominée par une émotion très vive, elle n'a pas fait autant d'effet qu'on pouvait en attendre d'elle. Cette jeune personne a de la facilité, mais elle en abuse un peu, et prodigue à l'excès les traits et les fioritures, qui ne sont pas irréprochables sous le rapport du goût et de l'exécution.

C'est quelque chose d'assez rare en France qu'un véritable contralto! Mlle Dabedeilhe possède ce genre de voix. Il y a du timbre et de l'accent dans les cordes graves de son organe; mais, si je ne me trompe, il y a un défaut d'organisation dans son oreille, car elle a chanté presque continuellement trop haut la partie d'*Arsace* dans le duo de *Sémiramis*. Chanter trop haut, c'est chanter faux; je ne puis le cacher à Mlle Dabedeilhe.

M. Dérivis a bien dit la partie d'*Assur*. Ce jeune homme a de l'intelligence et ne manque pas de facilité; mais sa voix n'a point encore acquis toute sa force. Il faut qu'il se garde de chercher à la forcer pour lui donner ce qui lui manque; il nuirait à son avenir.

Mlle Camoin a été fort applaudie dans un air avec chœurs; je suis fâché de troubler les jouissances que son amour-propre a dû goûter à ces applaudissemens; mais ils n'étaient pas mérités. Elle a beaucoup hasardé, mais elle a peu réussi, car ce n'est pas réussir que de faire à peu près. Il faut que cette jeune personne y prenne garde: elle veut chanter trop tôt. Elle a d'heureuses dispositions, de la voix, de la hardiesse; mais ses traits ne sont souvent qu'ébauchés, l'articulation est presque toujours défectueuse; enfin, l'intonation n'est pas irréprochable. Pour jouir de quelques succès éphémères, Mlle Camoin peut compromettre un avenir qui serait peut-être brillant si ses études étaient faites avec soin, et si elle y consacrait le temps nécessaire.

Quelques scènes du dernier acte du *Siége de Corinthe* ont terminé le concert; elles ont été rendues en général de manière à satisfaire l'auditoire. Mlle Falcon est une belle et jeune personne qui paraît destinée à obtenir des succès au théâtre. Sa prononciation est bonne et son action dramatique chaleureuse. J'ignore si le peu d'habitude d'entendre l'orchestre ne lui a pas permis de bien saisir le ton, mais elle a chanté généralement trop haut. Il faut attendre pour la juger sous le rapport de l'intonation.

Vartel a de la voix, de la verve et de l'intelligence; il a chanté d'une manière satisfaisante et a bien dit le récitatif. Ce jeune artiste sera vraisemblablement un jour une des ressources du théâtre lyrique, s'il ne se lasse point de perfectionner par l'étude ses heureuses dispositions. Dérivis a bien dit la scène de l'inspiration; le chœur final a été dit avec beaucoup d'effet.

Le piano sur lequel les solos ont été exécutés est le modèle de ceux que M. Érard s'est engagé à fournir au Conservatoire: il est aussi remarquable par la qualité de son que par le fini de son mécanisme. FÉTIS.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Ve ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 43

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On priera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 3 DÉCEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

MM. les Souscripteurs des départemens qui n'ont pas l'intention de continuer leur abonnement, sont priés de vouloir bien nous renvoyer SOUS BANDE les numéros qu'ils recevraient *après l'expiration de leur abonnement.* Nous continuons de leur adresser le journal, parce que beaucoup d'entre eux mettent quelque retard à renouveler leur abonnement, sans que leur intention soit d'y renoncer. Nous nous verrons forcés de considérer comme *définitivement abonnés* les personnes qui recevraient PLUSIEURS NUMÉROS après l'expiration de leur souscription.

DE LA DIVISION DES ÉCOLES DE COMPOSITION.

ITALIE.

Dans l'origine des arts, il n'y a pas d'écoles proprement dites; il n'y a que des époques. A de certaines distances plus ou moins éloignées, plus ou moins rapprochées, s'élèvent des hommes de génie qui, par la seule impulsion de leur individualité, franchissent les bornes étroites où leurs contemporains se tiennent renfermés, et impriment à leur art un mouvement d'avancement. Leur existence se consume quelquefois tout entière en efforts pour vaincre les préjugés qui les environnent; mais ils finissent toujours par triompher, et les imitateurs les suivent en foule. Toutefois ce n'est point dans les limites d'une école que leurs inventions se tiennent; il y a trop peu d'idées encore en émission, trop d'inexpérience pour qu'il y ait diversité de manière entre les contemporains; toutes les nations se suivent à la piste et s'imitent réciproquement, jouissant en commun du domaine de l'art, et n'ayant guère de prééminence l'une sur l'autre. C'est du moins ce qu'on remarque dans l'histoire de la musique, particulièrement en ce qui concerne l'harmonie ou l'art d'écrire. Depuis le huitième siècle, où se font apercevoir les premières notions de la relation simultanée des sons, jusque vers le milieu du quinzième, il n'y eut pas d'école ayant une doctrine particulière et professant des principes qui ne fussent pas ceux de tous les artistes vivans; il n'y eut, comme je viens de le dire, que des différences d'époques; différences fort lentes à s'établir, car c'est encore une des conséquences de l'enfance des arts que la lenteur des progrès.

Il résulte de ceci qu'on ne distingua point d'abord les nuances qu'on a désignées depuis sous les noms de musique italienne, française ou allemande; il n'y avait que de la musique européenne. Aucune nation n'exerçait par privilége plus d'influence qu'une autre sur les progrès de l'art; aussi remarque-t-on que sous les rapports de la théorie et de la pratique, les Italiens, les Allemands, les Français, les Belges et même les Anglais et les Espagnols ont coopéré avec un succès presque égal à l'avancement de la doctrine musicale jusqu'à l'époque dont j'ai parlé précédemment. Toutefois il ne sera pas inutile, pour bien comprendre les causes qui ont amené la division des écoles, de jeter un coup d'œil sur l'état de l'art en Italie à la fin du treizième siècle et jusque dans la seconde moitié du quatorzième.

Soit par l'effet du hasard qui nous a dérobé jusqu'ici la connaissance d'une partie des monumens de la musique du moyen-âge, soit par toute autre cause, la théorie de cet art paraît avoir été plus avancée que la pratique jusqu'au moment où se manifesta la classification des artistes en disciples de telle ou telle école; et ceci mérite d'être remarqué, car c'est précisément le

contraire de ce qui est arrivé pour la poésie, la peinture et les autres arts libéraux, et même pour la musique dans des temps postérieurs. Que voyons-nous en effet, à l'époque où Francon de Cologne écrivit son *Ars Cantus mensurabilis* et son *Compendium de Discantu*, qui soit à la hauteur des principes exposés par ce théoricien? Rien, il faut le dire, et même le génie des compositeurs paraît avoir reculé long-temps encore après lui devant la hardiesse de ses successions harmoniques.

On peut en dire autant d'un commentateur de Francon, nommé *Marchetto*, de Padoue, qui écrivait en 1724, et qui paraît avoir été beaucoup plus loin, dans ses écrits didactiques, que les compositeurs de son temps dans leurs ouvrages. Rien en effet n'est venu jusqu'ici à notre connaissance, parmi les compositions du treizième siècle, qui égale en hardiesse quelques exemples d'harmonie cités par Marchetto dans son *Lucidarium musicæ*. Adam de Le Hale, dont les chansons et les motets à trois voix sont parvenus jusqu'à nous, a bien plus de circonspection dans la manière d'employer les successions harmoniques. Au reste, il est nécessaire de faire remarquer que ces successions de Marchetto sont plutôt une singularité jetée au hasard dans l'histoire de la musique qu'une indication précise de l'état de cet art à l'époque où écrivait ce théoricien, car elles ne sont évidemment point en rapport avec la tonalité alors en usage. Elles n'ont pu recevoir leur application qu'après que l'échelle musicale eût été réformée, et lorsque la tonalité moderne eût succédé à celle du plain-chant. Nul moyen, en effet, d'employer dans celle-ci les suites chromatiques et les relations de triton que cet auteur présente dans ses exemples; on remarque que les compositeurs les plus hardis s'en sont abstenus long-temps même après lui: il ne pouvait en être autrement.

Dans le quatorzième siècle, la théorie de l'harmonie et du contrepoint est plus en rapport avec la pratique des maîtres italiens. Un écrivain didactique, cité par Gafforio (*Apolog. adversus Io. Spatarium*), sous le nom de *Joannes Carthusinus*, comme un adversaire de Marchetto de Padoue, nous a transmis la doctrine reçue en Italie dans le quatorzième siècle, à l'époque où il écrivait, c'est-à-dire vers 1380. Cette doctrine embrasse toutes les parties de la musique; elle est contenue dans le livre de ce Jean, surnommé *Carthusianus*, ou *Carthusinus Mantuæ*, parce qu'il était moine de la Chartreuse de Mantoue. Né à Namur, où on lui enseigna les règles du chant, cet écrivain se rendit ensuite en Italie, où il devint élève de *Victorin de Feltre* dans les sciences et particulièrement dans la musique. Bien qu'il fût Belge, c'est donc la tradition de l'Italie qu'il a exposée dans son *Libellus musicalis de ritu canendi*, dont le troisième livre de la seconde partie est consacré à l'exposition des règles du contrepoint. Burney nous a fait connaître en abrégé les principes de cet écrivain d'après deux manuscrits, dont l'un se trouve à la bibliothèque Harlaienne du musée britannique (n° 6525), et l'autre dans celle du Vatican (n° 5904). Ces principes sont conformes à la pratique de quelques compositeurs italiens du quatorzième siècle dont les ouvrages se trouvent dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Paris (n° 535 du supplément).

Parmi les compositeurs, qui sont au nombre de treize, on remarque les noms de *Francesco Landino*, surnommé d'*Egli Organi* à cause de son habileté sur l'orgue, ou *Francesco Cieco*, parce qu'il était aveugle. Le témoignage des écrivains contemporains autorise à penser que cet artiste fut le plus habile musicien de son temps. Il était de Florence. Les noms et les compositions de quatre autres musiciens de la même ville se font remarquer dans le même manuscrit: ce sont ceux de *Maestro Giovanni de Firenze*, de *Lorenzo de Firenze*, de *Don Paolo Tenorista di Firenze*, et de *Gian Toscuno*. Tous vécurent de 1330 à 1370. Il y aurait donc lieu de croire qu'à cette époque il y eut une école Florentine de musique, si les ouvrages des compositeurs qui viennent d'être nommés se distinguaient par quelque qualité particulière qui leur donnât un aspect différent des ouvrages des autres maîtres du même temps; mais c'est ce qui n'a point lieu; car si le génie individuel de François Landino se montre dans un goût plus parfait et dans un sentiment d'harmonie plus perfectionné que chez ses contemporains, il ne faut attribuer ces avantages qu'à une organisation particulière à cet artiste, et non à l'influence d'une doctrine ou d'une tradition scolastique. Il suffit de parcourir attentivement les productions des autres musiciens du même temps, contenues dans le même manuscrit, pour se convaincre que tous ont travaillé d'après les mêmes principes, qu'ils ont participé aux mêmes erreurs, et qu'ils représentent collectivement une époque de l'histoire de l'art, en ce qui concernait la pratique, comme Jean le Chartreux la représente pour la théorie. Nulle différence notable ne se fait en effet remarquer entre la facture harmonique de ces maîtres florentins et celle de Maître *Jacopo da Bologna*, de *Frate Guiglielmo di Francia* [1], de *Don*

(1) Il y a lieu de croire que ce *Guiglielmo di Francia* est Guillaume de Machaut ou Machau, poète et musicien français, né en Champagne vers 1284, qui vivait encore et même qui écrivait en 1370, et dont les ouvrages ont été conservés, entre autres dans un beau manuscrit en

Donato da Cascia, de *S. Gherardella*, de *S. Nicholo del Proposto*, de l'abbé *Vincenzo da Imola*, de *Frate Bartholino* et de *Frate Andrea*.

Les troubles qui agitèrent l'Italie depuis la fin du quatorzième siècle jusque vers le milieu du quinzième paraissent avoir exercé contre les progrès de la musique une influence funeste; du moins paraît-il vraisemblable que cet art ne suivit pas la peinture dans son rapide avancement, et qu'il resta stationnaire au-delà des Alpes, tandis qu'il se perfectionnait rapidement en France, dans les Pays-Bas, en Allemagne et en Angleterre. Peut-être faut-il attribuer l'infériorité des musiciens italiens à l'égard des artistes des autres nations européennes, à cette époque intéressante de l'histoire de l'art, à la translation du siége pontifical loin de Rome. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que c'est de ce moment que date la première division des musiciens en écoles distinctes. Un Belge (Guillaume Dufay, de Chimay), un Picard (Egide Binchois), et un Anglais (Dunstaple) imprimèrent alors à toutes les parties de la musique, et particulièrement à l'harmonie, une direction de perfectionnement qui donna naissance aux écoles françaises et des Pays-Bas, écoles qui, différant fort peu dans leur doctrine, ont été désignées sous le nom commun de *Gallo-Belge*. J'essaierai de donner quelques notions des nuances qui se trouvaient dans ces deux écoles lorsque je parlerai de celles qui se sont formées alors en France et dans les Pays-Bas; je me borne ici à faire remarquer que rien ne démontre mieux la supériorité que ces écoles acquirent sur celles d'Italie depuis le quatorzième siècle, que la grande quantité de musiciens belges, français et allemands qui allèrent fonder des écoles à Naples, à Rome, à Venise, à Milan et à Parme depuis 1440 jusqu'en 1550 environ.

Rien ne restait dans le quinzième siècle de l'ombre d'école florentine qu'il y avait eue dans le quatorzième; à vrai dire, il n'y avait point d'école de musique, ou du moins on n'en retrouve point de traces dans l'histoire; mais dès 1450 on en voit se fonder dans plusieurs villes de l'Italie, et notamment à Naples et à Milan. Un carme allemand, nommé Godendach ou Gœdendach, et en latin Bonadies, était entré au monastère de Lodi vers cette époque, et était devenu le maître de Gafforio ou Gaforio, né dans cette ville, lequel devint ensuite un des plus savans théoriciens de l'Italie et même de toute l'Europe, et qui fonda lui-même des écoles de musique devenues célèbres. Jean Tinctoris ou Tinctor (le Teinturier), né à Nivelles dans les Pays-Bas, et Bernard Hycart, autre musicien belge, formèrent vers le même temps des élèves à Naples, parmi lesquels Guillaume Garneri se fait remarquer comme un des plus habiles. Lui-même devint un savant professeur, et enseigna la doctrine de son maître. Jean Tinctoris écrivit vers 1476 des traités didactiques sur toutes les parties de l'art musical tel qu'il était alors. Sa doctrine, il l'avait puisée dans l'école de Dufay ou de Binchois; et s'il en avait perfectionné quelque chose, c'était plutôt sous le rapport de la notation que sous celui de l'harmonie. C'est à peu de chose près la même doctrine que Gaforio a reproduite dans ses ouvrages, et surtout dans sa *Practica Musicæ*, qui parut à Milan en 1496, et qui a eu depuis lors trois autres éditions. Le troisième livre de cet ouvrage est consacré à l'exposition des règles du contrepoint: ces règles sont simples, peu nombreuses, et ne diffèrent des élémens de l'art d'écrire enseignés depuis par beaucoup d'auteurs que par certains détails sur lesquels l'opinion s'est modifiée par la suite. Il est certain qu'on écrirait encore aujourd'hui avec pureté en se conformant aux préceptes exposés dans le troisième chapitre de ce livre sous ce titre: *De octo regulis contrapuncti*. Toutefois, si la simplicité, si la lucidité constituent le mérite principal du livre de Gaforio, il faut avouer qu'en certaines choses il est moins profond que Tinctoris, et que ses exemples de musique à plusieurs parties sont moins instructifs et moins intéressans.

On sait peu de chose sur l'école que Guillaume Guinaud, musicien belge et maître de chapelle de L. Sforce, fonda à Milan vers 1460. Ce musicien n'a laissé aucun écrit qui puisse faire juger de sa doctrine; mais il est vraisemblable que cette doctrine était la même que celle de Tinctoris, car il avait été élevé dans les mêmes principes. Tinctoris a laissé un témoignage de l'estime qu'il avait pour Guillaume Guinaud, dans la dédicace qu'il lui a adressée de son *Traité des altérations*. Il ne paraît pas que L. Sforce ait établi une école de musique à Milan en 1483 pour Gaforio, comme l'ont écrit quelques biographes de celui-ci, car cette école existait auparavant

deux volumes in-folio, qui se trouve à la Bibliothèque Royale de Paris. Ce manuscrit contient des motets latins et français à plusieurs parties, des ballades notées, des rondeaux notés, des chansons balladées, et une messe à quatre parties qui paraît avoir été chantée en 1364, au sacre de Charles V.

Si cette conjecture se vérifiait par une comparaison du manuscrit italien et celui de Machau, que je n'ai point encore eu le temps de faire, elle prouverait ce qui a été dit plus haut concernant la similitude des principes qui dirigeaient les artistes de toutes les nations dans leurs travaux à ces époques reculées, opinion qui, d'ailleurs, se trouve démontrée en partie par le *Speculum musicæ* de Jean de Murs ou de Muris, où l'on voit le résumé de toutes les connaissances musicales répandues en Europe dans le quatorzième siècle.

vant; c'était celle de Guillaume Guinand. Mais le musicien flamand n'avait peut-être enseigné les principes de la musique qu'aux enfans de chœur qui étaient confiés à ses soins, au lieu que Gaforio professa publiquement, et mit la musique au rang des sciences.

Dans le même temps à peu près où des musiciens belges et allemands fondaient des écoles de musique et enseignaient la doctrine de l'harmonie et du contrepoint à Naples, à Milan et à Lodi, un Espagnol allait instruire les Italiens dans une école qu'il établissait à Bologne. Cet Espagnol était Barthélemy Ramis de Pareia. En 1482, il fit imprimer à Bologne, pour l'instruction de ses élèves, un traité de musique qui a pour titre : *De Musica Tractatus, sive Musica practica.* Nicolas Burci, de Parme, attaqua avec une violence digne de ces temps grossiers les principes exposés dans cet ouvrage, dans une brochure intitulée : *Musices opusculum cum defensione Guidonis Aretini contra quendam Hispanum veritatis prævaricatorem.* Bononiæ, 1487, in-8°. Jean Spataro, élève de Ramis, prit la défense de son maître, et publia une sorte de libelle qu'il appelait une honnête défense de son professeur. Cet écrit a pour titre : *Musices ac Bartholomei Rami Pareiæ ejus præceptoris honesta defensio in Nicol. Burtii Parmensis Opusculum.* Bologne, 1491. Dans cette défense honnête, il ne s'était pas borné à réfuter les argumens de Burci; il y traitait avec aigreur Gaforio et quelques principes avancés par ce professeur. On pense bien que Gaforio ne garda pas le silence : il répondit en effet par une *Apologia Franchini Gafurii musici adversus Joannem Spatarium et amplius musicos Bononienses.* (1520). C'était une attaque directe non-seulement contre Spataro, mais contre une école entière; c'est en effet à dater de ce moment qu'on voit se dessiner la séparation des écoles en Italie. Dès lors se manifestèrent des rivalités, des haines même qui n'avaient souvent d'autre origine que des expressions hasardées ou mal comprises. L'irritation entre l'école de Bologne et celle de Milan cessa par une dernière réplique de Spataro, dont le titre est : *Errori di Franchino Gafurio da Lodi in sua defensio, et del suo preceptore Maestro Bartholomeo Ramis Hispano subtilmente demonstrati.* Bologne, 1521, in-4°.

Dans un autre article, je ferai connaître la subdivision qui se fit par la suite de ces premières écoles de musique en Italie, et en quoi elles diffèrent dans leurs principes.

FÉTIS.

NOTICE SUR IGNACE PLEYEL.

Si la soif de renommée était le premier besoin de l'artiste; s'il n'y avait pour lui, dans la culture de son art, quelque chose de plus élevé, de plus pur que cette satisfaction d'amour-propre qui résulte de la faveur publique; enfin si, suivant l'expression d'un ancien, il ne chantait d'abord que pour les muses et pour lui, il y aurait quelque chose de pénible dans le spectacle du naufrage de tant de réputations créées par un caprice de la mode, et qu'un autre caprice détruit avec la même facilité. Heureusement la plus vive jouissance du poète, du grand peintre ou du musicien réside dans la production consciencieuse des œuvres de son talent, et cette jouissance l'indemnise avec usure des chagrins qui peuvent l'assaillir. La renommée ne s'attache guère qu'au mérite réel; mais l'engouement dévore ceux qu'il semble caresser. Eh! qui excita jamais plus d'engouement que Pleyel? Quel autre a joui d'une réputation plus universelle, d'une domination plus absolue dans l'art musical? Pendant plus de vingt ans, point de musicien ni d'amateur qui ne se soit délecté des inspirations de son génie; point de lieu si écarté où ses ouvrages n'aient été connus; point de marchand de musique dont il n'ait fait la fortune! Reproduite sous toutes les formes par les spéculations du commerce, sa musique occupait les loisirs de l'élève le plus inexpérimenté comme de l'artiste le plus habile; elle embrassait tout le domaine instrumental; il semblait qu'il n'y en avait point d'autre.

Mais il n'est rien dont l'usage immodéré n'enfante le dégoût : Pleyel en fit la triste expérience. Les ingrats qui lui étaient redevables de tant de plaisirs se fatiguèrent d'encenser toujours la même idole, et l'hommage exclusif qu'ils lui rendaient finit par faire place au délaissement le plus absolu. La modestie de l'artiste se ploya peut-être trop facilement à ce changement de fortune; fatigué de succès, il ne fit point usage de ce qui lui restait de forces pour en obtenir de nouveaux : d'autres travaux occupèrent sa vie, des talens plus jeunes se produisirent, et une génération nouvelle s'éleva, qui ne s'informa pas de l'existence d'un homme qui avait fait les délices de la génération précédente.

Né en 1757, à Rupperstahl, petit village à quelques lieues de Vienne, Ignace Pleyel fut le vingt-quatrième enfant de Martin Pleyel, maître d'école de ce lieu, et d'une jeune dame d'une haute naissance, que cette union disproportionnée fit déshériter par ses parens. La mère d'Ignace Pleyel perdit la vie en lui donnant le jour. Martin Pleyel se remaria, eut quatorze autres enfans de sa seconde femme, et mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans.

Elevé comme on l'est en Allemagne, Ignace Pleyel

apprit les élémens de la musique en même temps que ceux de sa langue. Ses dispositions pour cet art se manifestèrent de bonne heure, et parurent assez remarquables pour qu'on l'envoyât à Vienne, où il étudia le piano sous la direction de Wanhal. Jusqu'à l'âge de quinze ans, il n'eut point d'autre maître; mais à cette époque (vers 1772), le comte Erdœdy, grand seigneur hongrois, le prit en affection, et le fit entrer chez Joseph Haydn, dont il devint à la fois l'élève et le pensionnaire. Le Mécène généreux s'était chargé d'acquitter lui-même le prix de la pension, qui était de cent louis par an, somme considérable pour ce temps. Cinq années se passèrent, pendant lesquelles Pleyel se livra avec assiduité aux études que lui faisait faire le grand artiste.

Une circonstance singulière, ignorée de tous les biographes de Haydn, faillit rompre pour toujours la bonne intelligence qui régnait entre le maître et l'élève. Lorsque Haydn avait terminé un ouvrage nouveau, il avait l'habitude de le laisser pendant un temps plus ou moins long avant de le revoir, pour y faire les corrections qu'il jugeait nécessaires. Or, il arriva qu'ayant eu quelques chagrins de cœur, ce grand musicien se sentit entraîné à composer un œuvre de six quatuors qui étaient tous dans le mode mineur. Suivant sa coutume, il en laissa le manuscrit sur son piano, et oublia complètement les idées renfermées dans cet ouvrage, comme cela lui arrivait aussitôt qu'il avait écrit quelque chose. Quelque temps après, il voulut revoir cet œuvre, dont il avait conservé bonne opinion; mais ce fut en vain qu'il le chercha : il avait disparu, et jamais il ne le revit. Pleyel seul vivait dans l'intimité de sa maison; Haydn ne douta pas qu'il ne fût l'auteur de ce larcin, et long-temps il conserva cette opinion, malgré les protestations de son élève. Enfin le dévouement sincère de celui-ci le convainquit de son injustice; il lui rendit son amitié, et il ne resta dans son souvenir que le regret d'avoir perdu pour toujours un de ses plus beaux ouvrages. Ce qui ajoute à la singularité de cette anecdote, c'est que le voleur ne profita point du trésor qu'il avait dérobé; jamais ces quatuors n'ont vu le jour.

Pleyel était près d'atteindre sa vingtième année; il avait à peu près terminé ses études lorsque Gluck retourna à Vienne en 1776, après avoir fait représenter son *Alceste* à Paris. Peu de jours après son arrivée, il alla voir Haydn qui lui fit entendre son quatuor en *fa* mineur, récemment achevé. Une si belle composition ne pouvait être indifférente au restaurateur de la tragédie lyrique; il lui donna beaucoup d'éloges. Alors Haydn lui demanda la permission de lui faire entendre un morceau de celui qu'il appelait *son élève favori*. Cet essai du talent de Pleyel fut loué par Gluck, qui lui dit : « Mon « jeune ami, maintenant que vous avez appris à placer « les notes sur le papier, il ne vous reste plus qu'à ap- « prendre à en effacer. »

En 1777, Pleyel sortit de chez Haydn pour se rendre auprès de son protecteur, le comte Erdœdy, qui le nomma son maître de chapelle. Mais bien que cette position offrit quelque agrément au jeune musicien, il était préoccupé d'un violent désir de visiter l'Italie. Le comte s'opposa d'abord à ce qu'il fît ce voyage, mais cédant enfin à ses sollicitations, il lui fournit les moyens de l'entreprendre, et Pleyel partit pour Naples. Déjà son talent pour la musique instrumentale s'était révélé par la composition de son premier œuvre de quatuors, où se fait remarquer une facilité naturelle à produire des chants heureux, et une manière toute individuelle. Par une singularité assez remarquable, Haydn, dans les leçons qu'il lui avait données pendant cinq ans, ne lui avait jamais parlé du rhythme musical, et ne lui avait point laissé apercevoir qu'il y eût des règles concernant la similitude des phrases. Ce fut dans cette ignorance que Pleyel écrivit son premier œuvre. Son instinct musical lui avait fait trouver ce rhythme nécessaire; mais une faute lui étant échappée à cet égard dans un menuet, il apprit par les observations critiques d'un de ses amis l'existence des préceptes qu'il avait ignorés jusqu'alors.

Arrivé en Italie, Pleyel s'y lia avec tous les artistes célèbres qui brillaient à cette époque, ou qui se sont illustrés depuis. Cimarosa, Guglielmi, Paisiello devinrent ses amis. Son goût se forma par les occasions qu'il eut d'entendre des chanteurs tels que Marchesi, à Milan, Guadagni, à Padoue, la Gabrielli, Pacchiarotti, et beaucoup d'autres. Nardini vivait encore et avait conservé son talent; Pleyel eut le plaisir de l'entendre et l'admira. Il connut aussi Pugnani et beaucoup d'autres grands artistes qui faisaient la gloire de l'Italie à cette époque, la plus belle et la plus étonnante de l'histoire de la musique italienne. A Naples, il fut présenté au roi qui l'accueillit avec bonté, et lui demanda des morceaux pour une sorte de lyre dont il jouait quelquefois. Pleyel satisfit à son désir, et en écrivit plusieurs. Bien que la nature de son talent le portât vers la musique instrumentale, il eut aussi la fantaisie d'essayer ses forces sur la scène, et il composa pour le grand théâtre de Naples un opéra d'*Ifigenia* qui eut du succès, et qui fut traduit ensuite en allemand. La partition manuscrite allemande se trouve à Offenbach, chez André, qui en a publié un joli rondeau avec récitatif dans sa collection d'airs arrangés pour le piano.

De retour en Allemagne en 1781, Pleyel y resta peu de temps. Tout occupé du souvenir de l'Italie, il voulait encore revoir cette patrie de la douce mélodie; l'année suivante, il satisfit ce désir et il se rendit à Rome. Il se trouvait dans cette ville vers le mois de février 1783, au moment où M. Chérubini y donna son opéra intitulé *lo Sposo di tri Femine*. Ce second séjour de Pleyel en Italie fut moins long que le premier. Richter (François Xavier), qui était maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, était alors âgé de 74 ans; il sentait le besoin d'être aidé dans ses fonctions; on offrit à Pleyel la place de maître de chapelle adjoint avec la survivance du vieux titulaire; il l'accepta et vint prendre possession de son emploi en 1783.

Sa nouvelle position l'obligeait à écrire de la musique d'église : il composa en effet plusieurs messes et des motets qui furent bien accueillis : malheureusement toutes ces compositions furent consumées avec celles de Richter dans un incendie qui éclata à Strasbourg quelques années après.

Les dix années qui s'écoulèrent depuis 1783 jusqu'à 1793 furent l'époque de la vie de Pleyel où il produisit le plus grand nombre de ses ouvrages. Ses quatuors de violon et ses sonates de piano acquirent alors cette célébrité dont il a été parlé précédemment. Les éditions de ces ouvrages se multipliaient à l'infini et l'on en imprimait des exemplaires avec une profusion incroyable, à Vienne, à Berlin, à Leipsick, à Offenbach, à Paris, à Londres et en Hollande. La réputation de Pleyel éclipsait celle de tous les autres musiciens et l'on ne voulait entendre d'autre musique que la sienne. Il avait aussi composé des symphonies, et bien que les proportions de sa musique fussent un peu trop petites pour ce genre, elles avaient eu aussi du succès à cause des mélodies agréables qu'elles renfermaient, et de la facilité qu'elles offraient à l'exécution.

Il existait à Londres depuis plusieurs années un concert hebdomadaire connu sous le nom de *Professional concert*, plusieurs artistes et amateurs distingués étaient associés pour soutenir cet établissement. En 1791, Salomon, violoniste qui jouissait d'une assez grande réputation, imagina de donner par souscription douze grands concerts à la salle de Hannover-Square, et pour lutter avec avantage contre le *Professional concert*, il engagea Haydn à lui donner une grande symphonie nouvelle pour chaque soirée. Haydn se rendit en effet à Londres, et ses symphonies produisirent un effet extraordinaire. Ce sont les douze dernières qu'il écrivit. Le succès qu'avait obtenu l'entreprise de Salomon, engagea ce musicien à la continuer l'année suivante. Les administrateurs du Professional concert sentirent alors la nécessité d'opposer à leur compétiteur un attrait de curiosité qui pût leur ramener les amateurs, et ils engagèrent Pleyel, qui se rendit à Londres à la fin de 1791, et qui écrivit plusieurs symphonies. Le premier concert eut lieu le 13 février 1792; le succès de la musique de Pleyel fut prodigieux. Il s'était supassé et s'était montré digne de lutter avec son illustre maître. Les symphonies étaient au nombre de trois; il s'en trouvait une en *mi* bémol qui a été surtout signalée comme un ouvrage excellent. Malheureusement le *Professional concert* fut dissous quelques années après, la bibliothèque dispersée, et les symphonies, dont Pleyel n'avait point gardé de copies, furent perdues pour toujours.

Son engagement de Londres avait été fait moyennant une somme de *douze cent livres sterling;* cette somme et quelques économies permirent à Pleyel d'acheter une propriété à quelques lieues de Strasbourg. Richter ayant cessé de vivre le 12 septembre 1791, Pleyel lui avait succédé dans le titre et les avantages de premier maître de la cathédrale de Strasbourg; mais la révolution qui venait d'éclater finit par amener la chute du culte catholique, Pleyel perdit son emploi et se retira dans la propriété qu'il avait acquise. On ne l'y laissa point tranquille. La place qu'il avait occupée pendant long-temps le plaçait au nombre de ce qu'on appelait alors *aristocrates*. Sept fois il fut dénoncé dans l'année 1793, et il ne put se soustraire à la mort que par la fuite. Enfin, il fut arrêté chez lui au milieu de la nuit et conduit à Strasbourg devant les officiers municipaux. Interrogé sur ses opinions, il protesta de son civisme, mais on en exigea pour preuve qu'il écrivît la musique d'une espèce de drame pour l'aniversaire du 10 août, dont un septembriseur avait composé les paroles : il fallut accepter. Pleyel demanda à retourner chez lui pour y travailler plus à l'aise, ce qui lui fut accordé; mais il resta sous la garde de deux gendarmes et du poète qui lui donnait tous les renseignemens dont il avait besoin.

Après un travail non interrompu pendant sept jours et sept nuits, l'ouvrage fut achevé, et l'auteur revint à Strasbourg pour en diriger l'exécution. Il y avait employé sept cloches sur les tons de la gamme; ces cloches, qui avaient été tirées de plusieurs églises, furent suspendues dans la coupole de la cathédrale. Le premier son qu'elles rendirent fut un accord parfait qui produisit un effet si extraordinaire, que Pleyel s'évanouit. Les habitans de Strasbourg ont conservé le souvenir de l'impression que fit sur eux le bel ouvrage de Pleyel, dont la partition existe dans sa famille.

Dégoûté par cet événement du séjour de la province,

Pleyel vendit sa propriété et se rendit à Paris au commencement de 1795 avec toute sa famille. Le succès toujours croissant de sa musique lui fit concevoir le projet d'en tirer lui-même le bénéfice qu'elle procurait aux marchands de la capitale et de s'en faire l'éditeur. Il établit donc une maison de commerce de musique à laquelle il joignit par la suite une fabrique de pianos. Ces établissemens prospérèrent; mais les soins qu'ils exigeaient détournèrent insensiblement Pleyel de la composition; et long-temps avant sa mort il cessa d'écrire. Toutefois il avait composé douze quatuors restés inédits, bien supérieurs sous le rapport de la facture à ce qu'il avait publié, et qui prouvent qu'il était dans toute la force de son talent quand il se condamna au silence. Ces quatuors ont excité l'admiration de plusieurs artistes distingués, notamment de Dussek et de M. Onslow.

Après une carrière si laborieuse, Pleyel s'était retiré loin de Paris dans une propriété où il se livrait à ses goûts pour l'agriculture. Il y vivait heureux, quand la révolution de juillet, en lui donnant des inquiétudes sur sa fortune, vint troubler sa sécurité. Sa santé était fort affaiblie; ses maux s'augmentèrent, et après trois mois de souffrances presque continuelles, il cessa de vivre, le 14 novembre dernier.

Pleyel s'était marié en 1788; il eut huit enfans de son mariage. L'aîné de ses fils, M. Camille Pleyel, pianiste et compositeur distingué, aurait pu prétendre à se faire une brillante réputation; mais les soins qu'il s'est vu obligé de donner à sa manufacture de pianos, et les succès qu'il y a obtenus l'ont détourné de l'exercice de ses talens.

Il faudrait faire beaucoup de recherches pour découvrir aujourd'hui les titres de toutes les compositions de Pleyel parmi les nombreux arrangemens qu'on en a faits; on se contentera d'en indiquer les principaux. On connaît de lui vingt-neuf symphonies gravées, neuf œuvres de quatuors pour le violon, quatre œuvres de quintettis, plusieurs œuvres de trios pour deux violons et basse ou pour violon, alto et basse; des duos, des sonates et des concertos de violon, des concertos et des symphonies concertantes pour le piano; une multitude de sonates pour le même instrument. Deux sérénades (en *fa* et en *ut*) à neuf et dix instrumens, un septuor pour deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et deux cors, un sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse; enfin plusieurs symphonies concertantes pour violon, alto, violoncelle, et pour instrumens à vent. Tous ces ouvrages ont eu long-temps un succès de vogue. Ils éprouvent aujourd'hui l'effet d'un changement total dans le genre de la musique instrumentale.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

Le succès colossal de *Robert-le-Diable* va crescendo; une foule immense assiége tous les jours les avenues du théâtre de l'Opéra pour se procurer les moyens de voir et d'entendre ce bel ouvrage, dont nous préparons l'analyse musicale.

La propriété de la partition a été acquise par M. Maurice Schlesinger, qui publiera les morceaux détachés, avec accompagnement de piano, vers le 20 de ce mois.

— Une indisposition tient Mme Malibran éloignée du Théâtre-Italien. Les dernières représentations ont offert peu d'intérêt : on y a entendu Mme Caradori, qui a terminé son engagement et qui retourne en Italie.

On annonce le début de Mme Raimbaux, dont le talent s'est fait connaître avantageusement l'année dernière dans les concerts. Il paraît qu'après les débuts de cette cantatrice l'administration s'occupera de la mise en scène du *Pirate*.

— Des bruits de changement dans l'administration du théâtre de l'Opéra-Comique circulent dans le monde musical; mais on ne s'accorde pas sur le régime qui succéderait à celui de la direction de M. Lubbert. Suivant une version qui paraît assez vraisemblable, les acteurs de ce théâtre se remettraient en société, à l'exception de Cholet et de Mlle Prévost, qui seraient engagés par leurs anciens camarades. La gestion du théâtre serait confiée à M. Guilbert Pixérécourt. Toutefois, il y a lieu de croire que ces bruits ne sont encore que des conjectures.

— Le bruit du rétablissement de la chapelle du roi paraît se confirmer, bien que ce projet rencontre de l'opposition parmi quelques hommes influens.

Il a été aussi question de l'organisation d'un corps de musique nationale pour les grandes fêtes patriotiques. Le nom de *chapelle* effraie certains politiques; ils craignent l'irritation populaire à l'idée de rétablir cette institution de l'ancien régime. Nous ignorons si leur appréhension est fondée, mais nous savons que si l'on veut que la musique continue de prospérer en France, il faut se hâter de lui rendre la plus belle partie de son domaine : l'Eglise. Une institution de musique nationale, sur quelque base qu'on voulût l'établir, serait exposée à trop de vicissitudes; dans les pays catholiques, au contraire, l'Eglise, quoi qu'on fasse, aura long-temps encore une existence solide. Au reste, le sort de la cha-

pelle du roi sera fixé en raison de celui de la liste civile dont les chambres vont s'occuper.

— La société des concerts paraît vouloir commencer cette année ses séances musicales plus tôt que les années précédentes; elle s'est assemblée jeudi dernier pour aviser aux moyens de hâter ses préparatifs. Malheureusement la manie de s'immiscer en toutes choses, qui dirige l'administration, la porte à demander à cette société certaines choses qui seront refusées, et qui pourraient amener la dissolution de la plus belle institution musicale de France.

—M. Ferdinand Hiller, connu avantageusement par ses talens de compositeur et de pianiste, donnera, dimanche 4 décembre, un concert dans la grande salle du Conservatoire. On y entendra MM. Kalkbrenner, Urhan, Franchome, Hiller, Mme Raimbaux et M. Stephen. En voici le programme.

Première partie. 1° Symphonie à grand orchestre, composée par M.-F. Hiller; 2° Solo d'alto, exécuté par M. Urhan; 3° Duo chanté par Mme Raimbeaux et M. Stephen; 4° Concerto de piano, composé et exécuté par M.-F. Hiller.

Seconde partie. 1° Air chanté par Mme Raimbeaux; 2° Solo de Violoncelle, par M. Franchomme; 3° Ouverture à grand orchestre pour la tragédie de *Faust*, de Goëthe, composée par M.-F. Hiller; 4° Romances inédites, chantées par Mme Raimbeaux; 5° grand Concert à deux pianos, composé par M. Kalkbrenner et exécuté par l'auteur et M.-F. Hiller.

On trouve des billets chez MM. Pleyel, boulevard Montmartre; Maurice Schlesinger, rue Richelieu; Lemoine, rue de l'Échelle; Paciui, boulevard des Italiens, et M. Rety, au Conservatoire.

— Un début important a eu lieu mercredi dernier au théâtre de l'Opéra-Comique : Mme Martinet, qui arrive d'Italie où elle a obtenu des succès honorables, a joué pour la première fois le rôle de Mme de Melleval dans les *Voitures versées*. Fort intimidée à son entrée en scène, cette jeune dame s'est bientôt remise, et les brillantes qualités de son organe ont pu se produire au grand jour. La voix de Mme Martinet est un *mezzo soprano* bien timbré, moelleux et fort agréable. Son *medium* est plein de force et de rondeur; mais les notes élevées m'ont paru faibles et d'une articulation paresseuse; peut-être était-ce un accident dû à l'émotion qu'éprouvait la cantatrice. Après avoir été vivement applaudie dans son air du premier acte, Mme Martinet a chanté la cavatine de la *Gazza ladra* de la manière la plus distinguée. Une chose nous a paru cependant nuire à l'entier développement de ses facultés; c'est le défaut de respiration. Toutefois ce premier jugement n'est pas définitif: nous reviendrons sur le compte de Mme Martinet.

N'oublions pas de dire que l'orchestre l'a accompagnée d'une manière pitoyable.

Bulletin d'Annonces.

TROIS ROMANCES avec piano ou guitare, composées par le comte Achille de Montendre.

A paru;

N. 1. *Encore, encore aimer!* imitation de lord Byron, dédiée à Mme Victorine du Bignon. Prix: 2 fr. avec piano, 1 fr. avec guitare.

Sous presse.

N. 2. *Il n'est plus là!* imitation de Schiller, dédiée à Mme de Lamaze. Prix: 2 fr. avec piano, 1 fr. avec guitare.

Pour paraître au 10 décembre.

N. 3. *Adieu pour toujours!* imitation de W. Goethe, dédiée à L. Prix: 2 fr. avec piano, 1 fr. avec guitare.

Chez Mme JOLY, arcade de l'Institut, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder.

Le produit de la vente de ces romances est destiné à une famille malheureuse.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

DIRIGÉE PAR ÉDOUARD FÉTIS,

Rue du Helder, n° 13.

Il n'est point de professeur ni d'amateur qui n'aient éprouvé plus d'une fois le désir qu'il y ait un établissement central où il fût possible de se procurer toutes sortes de renseignemens sur ce qui se fait ou se produit chaque année en musique dans toute l'Europe, et auquel on pût s'adresser avec confiance, pour les acquisitions d'instrumens, de musique, de livres classiques de la France ou des pays étrangers; pour les demandes de professeurs, d'organistes; enfin pour tout ce qui concerne l'art le plus universellement cultivé.

Un pareil établissement n'existe nulle part, et c'est pour combler cette lacune que le fils du fondateur de *la Revue musicale* vient de former l'*Agence générale de la musique*.

Les lettres, demandes, envois doivent être affranchis et adressés au directeur de l'Agence, rue du Helder, n° 13.

Les bureaux sont ouverts de 9 à 5 heures.

Le directeur est visible de 1 à 4 heures.

Les bureaux de *la Revue musicale* sont réunis à l'*Agence*.

On y distribue un prospectus détaillé de l'Agence et de la Revue.

La sixième année d'existence de ce Journal va commencer.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Ve ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 44.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 10 DÉCEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DE LA DIVISION DES ÉCOLES DE COMPOSITION.

ITALIE.

SUITE.

Ce que Tinctoris et Bernard Hycart avaient fait à Naples, Guillaume Guinand à Milan et Ramis à Bologne, Adrien Willaert autre musicien belge, le fit à Venise, en fondant une école de composition qui devint célèbre par le talent des artistes qui s'y formèrent. Si l'on en juge par les œuvres théoriques de Zarlino, son élève, sa doctrine était pure et profonde; non que ses principes diffèrent essentiellement de ceux des autres maîtres dont il a été parlé précédemment; mais l'analyse de ces principes en développe l'esprit dans une multitude de cas particuliers qu'on chercherait vainement chez les écrivains qui ont précédé Zarlino. Un autre élève de Willaert, né comme son maître dans les Pays-Bas, établit à Parme, en 1546, une espèce de succursale de l'école de Venise; ce musicien fut Cyprien Rore, appelé *Il Divino* par les Italiens de son temps. Moins célèbre comme théoricien que comme compositeur, cet habile artiste n'a laissé aucun écrit sur l'harmonie ou le contrepoint; mais on peut considérer comme l'exposé de ses principes le livre que son élève Pierre Pontio a publié sous le titre de *Ragionomenti di Musica, ove si tratta de passaggi, delle consonanzie e dissonanzie, buone e non buone; e del modo di far Motetti, messe, Salmi, ed altre composizioni*, etc., Parme, 1588, in-4°. Bien que cet ouvrage soit écrit d'un style pédant et lourd, il est néanmoins remarquable par les observations judicieuses qu'il renferme sur l'art d'écrire en musique, et il prouve l'excellence de l'école dont l'auteur est sorti. Cette école ne paraît cependant pas avoir survécu à Pontio; du moins est-il certain qu'aucun grand musicien ne s'y forma dans le siècle suivant.

La chapelle pontificale attirait à Rome beaucoup de musiciens renommés des diverses parties de l'Europe, parmi lesquels on remarquait surtout des Belges, des Français et des Espagnols. Au nombre de ces musiciens alors célèbres, se trouvaient Jean Scribano, Christophe Morales de Séville, Bartholomé Escobedo du royaume de Léon, Léonard Barré de Limoges, Charles d'Argentil de la Picardie, Jacques Arcadelt, Ghiselin d'Ankerts, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de nommer. Tous ces artistes furent chanteurs ou compositeurs de la chapelle pontificale et des principales églises de Rome; ils se fixèrent conséquemment dans cette ville pendant un temps plus ou moins long; néanmoins on ne voit pas qu'aucun d'eux y ait fondé une véritable école de composition. Déjà on y disputait sur certains points de la théorie, comme on le voit par la discussion qui s'éleva vers le milieu du seizième siècle entre Nicolas Vicentino et le portugais Vincenzo, surnommé *Lusitano;* mais ces discussions n'étaient pas de celles qu'engendrent des rivalités d'écoles; ce n'étaient que des dissentions d'opinions particulières sans importance pour l'art.

Le premier musicien qui ouvrit à Rome une école publique de composition fut Goudimel, compositeur français qui périt ensuite à Lyon à l'époque de la Saint-Barthélemy, pour avoir embrassé la religion réformée. C'est dans cette école que se forma l'illustre Palestrina à l'art d'écrire avec cette pureté de style et cette élégance qui distingue les compositeurs romains. La tradition établie par Goudimel et propagée par ses successeurs, cette tradition excellente dont on admire les résultats dans les œuvres du grand musicien qui vient d'être nommé dans ceux des deux Nanini, d'Ugolini, d'Agostini et de beaucoup d'autres, paraît avoir été long-temps toute pratique, car aucun traité théorique d'harmonie ou de contrepoint n'a été publié par les maîtres de cette école. Il est vrai que le P. Martini a cité,

un traité du contrepoint d'improvisation (*da mente*) sur le plain-chant, composé par Jean-Marie Nanini, contemporain de Palestrina et son condisciple dans l'école de Goudimel; mais il ne paraît pas que les copies de ce traité se soient fort multipliées, car l'abbé Baini, qui a fait tant de recherches et tant de découvertes sur les compositeurs de l'école romaine, ne l'a connu que par la citation de Martini. Au reste, le même abbé Baini remarque avec justesse que ce même Jean-Marie Nanini fut le premier italien qui ouvrit à Rome une école publique de musique. (V. *Mem. stor. crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 27).

J'ai dit dans mon article précédent qu'il ne restait rien au quinzième siècle de l'école Florentine qui avait existé dans le quatorzième; on ne trouve en effet point de compositeurs florentins célèbres depuis 1390 jusqu'en 1520; mais à cette dernière époque, un prêtre nommé Pierre Aaron, né à Florence, fit paraître un bon traité de contrepoint sous le titre de *Toscanello in musica* (Venise, 1523, in-fol.), dont il a été publié cinq éditions dans la suite. Bien que rempli de discussions fastidieuses sur des objets de peu d'intérêt, ce livre contient de bonnes observations et les règles sont conformes aux principes exposés dans les meilleurs ouvrages publiés jusque là, et particulièrement dans ceux de Gaforio. D'après un passage de l'épître dédicatoire du *Toscanello* il y a lieu de croire que Aaron avait appris à Rome et sous la direction des maîtres Belges et Français qui s'y trouvaient, la théorie qu'il a développée dans son ouvrage, théorie qu'il enseigna ensuite publiquement dans une école fondée par lui.

Il y a plus de clarté, plus de méthode dans le livre d'un musicien Bolonais nommé *Artusi*. A la vérité, cet écrivain vécut long-temps après Aaron, et lorsque la pratique de l'école s'était perfectionnée par les travaux d'une multitude de grands compositeurs. Le livre dont il s'agit est intitulé : *L'Arte del contraponto, ridotto in tavole, dove brevemente si contiene i precetti a quest'Arte necessaria*. La première partie de cet ouvrage fut publiée en 1586, la seconde en 1589, in-fol. Bien qu'élève de l'école bolonaise, qui n'avait cessé d'être florissante, il paraît évidemment par les exemples donnés par Artusi à l'appui de ses préceptes, qu'il avait étudié avec fruit les compositions des maîtres de l'école romaine. Artusi avait l'esprit méthodique, peu capable d'invention, mais très propre à présenter avec lucidité et sous leurs divers points de vue les vrais principes de l'art, tels qu'il les trouvait établis. Son livre peut être encore lu avec fruit pour acquérir des notions exactes de l'état de l'art à l'époque où il fut écrit.

Mais l'écrivain le plus remarquable de ce 16e siècle, si fécond en grands musiciens, est certainement Zarlino, dont les *Institutions harmoniques*[1] seront toujours considérées comme un monument de science profonde, d'érudition musicale, et de sagacité. Ce n'est pas seulement la doctrine de Willaert et de l'école de Venise que Zarlino a développée dans ce bel ouvrage; c'est celle de toutes les écoles fondées sur des principes positifs et raisonnés. Aussi habile praticien que savant professeur, Zarlino a accompagné ses préceptes et ses explications d'exemples bien écrits qui en facilitent l'intelligence. La plupart des théoriciens de la fin du quinzième siècle et de la première moitié du seizième avaient copié Tinctoris et Gaforio avec plus ou moins d'exactitude; Zarlino servit à son tour de modèle à ceux qui vinrent après lui, jusqu'à ce que les principes ayant reçu de notables modifications, donnèrent une nouvelle direction aux études musicales, comme je le dirai tout à l'heure. Zarlino fut pourtant attaqué avec aigreur par Vincent Galilée, qui s'était fait en quelque sorte le chef d'une école nouvelle de musiciens florentins; mais la discussion n'avait pour objet que des choses étrangères à l'art d'écrire la musique, et qui ne touchent à rien aux principes de cet art. D'ailleurs, dans cette querelle, qui finit par devenir toute personnelle, les torts furent tout entiers du côté de Galilée, et la gloire de l'illustre Vénitien n'en fut point altérée.

J'ai parlé jusqu'ici de la doctrine des écoles fondées en Italie par les musiciens belges, français et espagnols, sans expliquer en quoi ils consistaient. Me voici arrivé au moment où les principes vont recevoir des altérations considérables qui donneront lieu à de nouvelles divisions des écoles, et même à des dissensions fort vives : il est donc nécessaire que je dise quelque chose de ces principes, et que j'en fasse ressortir la simplicité.

Jusque vers la fin du seizième siècle, ou du moins jusqu'en 1580, le plain-chant de l'église et les grossières mélodies des chansons vulgaires servirent de thèmes aux ouvrages des compositeurs, qu'il serait plus juste d'appeler en général des *contra-pontistes*. Si quelques hommes supérieurs, tels que Palestrina et Roland de Lassus avaient trouvé par la force de leur génie les premières notions de l'expression des paroles et du rhythme musical, ils avaient en cela devancé leur siècle, et n'en avaient pas puisé l'idée dans l'école, où rien n'avait

(1) « Istitutioni harmoniche divise in quattro parti, nelle quali, « oltra le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti « luoghi de Poeti, Historici et Filosofi. » Venise, 1558, 1562 et 1573, in folio.

été prescrit à cet égard. Aucuns préceptes n'avaient donc été donnés jusqu'alors pour la construction régulière des phrases musicales, ni sur la partie poétique de l'art: tout le système d'enseignement se bornait donc à l'harmonie et aux formes conventionnelles de l'imitation et du canon; la fugue véritable n'existait point encore. En ce qui concerne l'harmonie, on n'admettait que l'usage d'accords composés de consonnances, tels que ceux de tierce et de quinte ou de tierce et sixte. Quant aux dissonances, elles ne s'employaient que par syncope ou liaison, et comme des prolongations de notes qui retardaient les intervalles naturels et consonnans.

Des principes si simples n'auraient pas exigé beaucoup de temps pour être enseignés si les règles de la tonalité n'en avaient rendu l'application difficile en de certains cas. La modulation, telle qu'on la conçoit aujourd'hui, n'était pas connue alors, parce que la constitution des tons n'était pas semblable à la nôtre. Cette constitution était celle du plain-chant, qui ne permettait pas de mêler dans le même morceau comme on le fait dans la tonalité moderne; de là l'exclusion de certaines harmonies sur telle ou telle note de l'échelle, parce qu'elles trahissaient le ton principal. Une harmonie simple, des conditions sévères de tonalité, et la recherche des formes scientifiques et conventionnelles des diverses espèces de canons et d'imitations, composaient donc à peu près toute la doctrine des anciennes écoles, sous le rapport de l'art d'écrire. A proprement parler, il n'y en avait qu'une, et les discussions qui s'élevaient quelquefois entre les écoles ou les artistes n'avaient pour objets que des détails d'une importance médiocre ou des considérations pédantesques qui les détournaient du véritable but de l'art.

Tel était l'état des choses, lorsque Claude Monteverde, compositeur vénitien, qui brillait en 1590, jeta tout à coup dans le monde musical des harmonies nouvelles et hardies dans lesquelles des dissonances simples et doubles étaient employées sans préparation, et quelquefois résolues d'une manière irrégulière. Homme de génie, Monteverde n'avait pas proposé ses idées avec timidité dans un ouvrage théorique; il les avait employées avec autorité dans des pièces de musique destinées aux amateurs et connues alors sous le nom de *Madrigaux*. Ce fut dans le cinquième livre de ses compositions de ce genre qu'il hasarda ces nouvelles harmonies: je ferai voir dans un autre article quel fut l'effet de ces innovations sur la doctrine des écoles.

Dans le même temps où Monteverde tentait ainsi une réforme dont il ne prévoyait pas lui-même les conséquences, quelques autres musiciens de Florence donnaient naissance au drame musical, et faisaient sentir la nécessité de perfectionner certaines parties de la poétique de l'art; enfin, peu de temps après, d'autres musiciens encore imaginèrent la basse continue, résumèrent les harmonies employées de leur temps en un certain nombre de formules d'accords, et donnèrent ainsi naissance à ce qu'on a nommé depuis la science de l'accompagnement ou de l'harmonie, science séparée et distincte de celle du contrepoint. De toutes ces nouveautés résulta la nécessité de réformer la doctrine des écoles; dès lors il s'en forma qui s'obstinèrent à suivre plus ou moins long-temps les principes purs des anciens; d'autres qui adoptèrent sans restriction toutes les nouveautés; d'autres enfin qui, se trompant sur l'objet de la science, se livrèrent à des recherches puériles: je ferai voir dans un numéro prochain quelle fut l'influence générale de toutes ces choses sur les progrès de la musique en Italie, et comment elles donnèrent lieu aux différences assez sensibles qu'on remarque dans la suite entre les écoles de Naples, de Venise, de Rome et de Bologne.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

L'ITALIANA IN ALGERI, musique de Rossini. — Début de Mme Raimbaux. — Rubini.

Mme Raimbaux est la deuxième cantatrice française qui, sans avoir été en Italie, se place dans une position avantageuse dès son début au Théâtre Italien de Paris; Mme Damoreau fut la première. Toutefois, il y a cette différence entre ces deux dames, que le talent de Mme Damoreau s'est formé principalement à la scène, au lieu que celui de Mme Raimbaux est le fruit d'études privées, et se présente tout d'abord avec une éducation musicale achevée.

Sa voix est un contralto, la plus rare de toutes les voix en France, à cause du peu de soin qu'on met à les chercher et à les cultiver. Combien de voix semblables ou de *mezzo soprani* ont été perdues en France parce qu'on a voulu les transformer en soprani aigus! Mme Raimbaux même fut pendant quelque temps victime de ce funeste système; heureusement on s'aperçut de l'erreur avant qu'il fût trop tard pour y porter remède, et la France put compter une cantatrice de plus. Ce n'est pas que les sons graves de la voix de Mme Raimbaux aient

l'ampleur, le mordant qu'on remarquait autrefois dans l'organe de Mme Ferlendis, et qui donnent tant d'énergie à certaines parties du chant de Mme Pisaroni ; mais s'il lui manque quelque chose à cet égard, elle trouve la compensation dans la facilité qu'elle a de monter aux cordes hautes de la voix de soprano et dans la variété d'effets qu'elle en tire. Le désir de briller par cette variété ne doit pas néanmoins l'entraîner à faire un mélange continuel de deux genres de voix qui se nuiraient mutuellement, et qui finiraient par s'altérer toutes deux. Ce mélange de deux voix différentes, si séduisant pour l'amour-propre de la cantatrice, fait bientôt naître la fatigue et cause avant le temps la ruine de l'organe le mieux constitué. J'en pourrais citer un exemple frappant; mais je préfère garder le silence à ce sujet.

Le rôle d'Isabelle dans l'*Italiana in Algeri* est du petit nombre de ceux qui ne peuvent être chantés que par un véritable contralto : un mezzo soprano y échouerait. Mme Raimbaux y a obtenu un succès mérité. Dès sa cavatine elle s'est emparée de la faveur du public, faveur qu'elle a su conserver dans le reste de l'ouvrage. Une voix bien posée et d'un timbre agréable, une bonne manière de phraser, une exécution brillante, de la légèreté et de l'élégance dans les traits, une certaine nouveauté dans les fioritures, telles sont les qualités par lesquelles Mme Raimbaux se recommande à l'attention des connaisseurs dès son début. D'ailleurs, douée d'une certaine aisance à la scène, elle paraît destinée à jouer la comédie avec esprit. Fille de Mme Gavaudan, ancienne actrice de l'Opéra-Comique dont on se souvient encore avec plaisir, Mme Raimbaux a dû puiser dans les leçons de sa mère des principes qu'elle utilisera par la suite. Je crois pouvoir prédire à cette dame que, comme actrice et comme cantatrice, il y a de l'avenir en elle.

Bien que fort nombreux, le public qui assistait à la représentation de l'*Italiana* paraissait assez froid : cette froideur n'a pas tenu devant la manière admirable dont Rubini a chanté le rondo *Languir per una bella*, et son duo avec Santini; il est vrai que jamais ce chanteur habile ne s'est montré avec tant d'avantages dans le chant de demi-caractère que dans ces morceaux. Plein de goût et de hardiesse à la fois, il a entrepris beaucoup de choses neuves qui ne peuvent être rendues que par une voix telle que la sienne, et les a exécutées avec une rare perfection.

Santini chante d'une manière convenable le rôle de Mustapha : sa voix y fait bon effet; mais son jeu est malheureusement nul, et c'est un grand mal pour la pièce, qui n'est pas exempte de froideur. Pour animer la scène dans ce rôle, il faudrait le talent de Lablache, le comique par excellence. Je regrette, je l'avoue, que l'administration n'ait pas appuyé le début de Mme Raimbaux par le talent de ce grand acteur.

Mlle Amigo, que je n'ai pas l'habitude de gâter par mes éloges, parce qu'elle chante souvent avec négligence, a mis beaucoup plus de soin dans l'*Italiana*, qu'elle n'a coutume de le faire, et a mérité d'être applaudie, particulièrement dans le finale du premier acte.

A l'exception d'un chœur qui a été dit d'une manière assez incorrecte, l'exécution de l'*Italiana* a été assez satisfaisante.

CONCERT DONNÉ PAR M. HILLER.

(4 décembre.)

M. Hiller donne chaque année un concert dont l'objet principal est de faire entendre ses compositions et de s'éclairer par l'audition sur ce qu'il a produit. Ces concerts ne sont pas pour lui une spéculation, mais une étude de ses facultés et de l'effet de ses ouvrages. On ne peut que le louer de sa persévérance à surmonter les dégoûts qu'entraînent après eux les soins de ces concerts, dans un but unique; celui de ses progrès dans son art. Cette manière d'étudier est incontestablement la meilleure pour l'artiste qui possède les connaissances matérielles de son art : elle lui dônne de l'expérience et rectifie son jugement.

Allemand par sa naissance et par son éducation musicale, M. Hiller est entraîné comme plusieurs de ses jeunes compatriotes, vers la recherche de formes nouvelles qui auraient pour objet de réaliser dans la musique un certain genre philosophique que Schiller et surtout Gœthe ont introduit dans la littérature et dans la poésie allemande. Dans ce système, la méludie, l'harmonie, le rhythme, les effets des voix et des instrumens, l'ensemble de toutes ces choses, ne seraient que les moyens: une pensée métaphysique serait toujours au-dessus de la pensée musicale, et les effets de celle-ci ne seraient bons qu'autant qu'ils exprimeraient des images. On conçoit que dans cette manière d'envisager l'art, il s'agit moins de plaire à l'oreille que de satisfaire l'esprit : or, le plus grand nombre des amateurs et des artistes même ne pouvant séparer la pensée du plaisir des sens, il est facile de comprendre que ce n'est pas sans opposition que prévaudrait le système dont le but serait d'affaiblir la sensation au profit de l'intelligence.

On ne peut douter que Beethoven, dans les dernières années de sa vie, n'ait considéré la musique sous le même aspect que le font aujourd'hui M. Hiller et quel-

ques autres jeunes artistes. C'est sous l'influence de cette opinion qu'il a composé ses derniers quatuors, sa symphonie avec chœurs et sa dernière messe. Une idée plus ou moins métaphysique domine chacune de ces compositions; et suivant la nature du caractère allemand, cette pensée tourne presque toujours vers la contemplation et la rêverie. De là, le défaut de proportion qu'on remarque dans la plupart des morceaux, la longueur démesurée de ceux-ci, les redites fastidieuses des mêmes choses; de là enfin le peu de succès que ces ouvrages obtiennent auprès des musiciens qui ne considèrent point l'art sous le même point de vue, et qui y cherchent avant tout des sensations agréables ou des émotions passionnées. Homme de génie avant d'être artiste systématique, Beethoven jetait encore çà et là dans ses dernières productions des traits de mélodie où se trouve le cachet de sa manière primitive; mais c'était à son insu et en quelque sorte contre son gré. Entouré d'amis qui partageaient ses idées sur le but de la musique, il était encouragé à y persévérer; qu'en serait-il advenu par la suite pour la direction de l'art musical s'il eût vécu plus long-temps et eût produit plus d'ouvrages : c'est ce que je ne puis décider; mais j'ai peine à me persuader que la musique écrite dans ce système fût jamais devenue populaire.

La révolution que Beethoven a voulu consommer dans la musique, MM. Hiller, Berlioz, et un petit nombre de jeunes musiciens allemands entreprennent de la continuer. Leurs goûts, leur conviction les portent vers un genre vague où le charme mélodique est remplacé par des images plus ou moins heureusement exprimées; ils ont aussi des amis qui les encouragent dans leur entreprise et qui partagent leurs idées; mais il leur reste beaucoup d'efforts à tenter pour les faire goûter de ce qu'on nomme le public, c'est-à-dire de ceux qui ne considèrent les arts que comme des moyens de multiplier les sensations et de les rendre agréables. La variété est surtout ce que cherche le public; or la variété, fruit d'une fantaisie sans bornes, disparaît devant une pensée dominante. Préoccupé de cette pensée, le compositeur y rattache toutes ses idées de mélodie, de rhythme, de modulation et d'harmonie. L'objet qu'il veut peindre étant sans cesse devant ses yeux, borne le champ de ses inspirations. De là la similitude de celles-ci, et par suite la monotonie. Telle est du moins la manière dont je comprends le système musical de la nouvelle école d'Allemagne.

Par ce que je viens dire, on comprend déjà sur quoi portera ma critique des ouvrages que M. Hiller a fait entendre dans son concert du 4 de ce mois. Musicien fort instruit et fort habile, ne manquant point d'idées et maniant avec intelligence les ressources d'un orchestre; ce jeune artiste sait dessiner avec force sa pensée; il trouve même des chants heureux et de beaux effets; mais dès qu'il a adopté une phrase, un rhythme, une période, il en développe les conséquences avec une persévérance d'uniformité et en bannit les oppositions. D'abord l'idée est bonne et produit une impression favorable; mais l'effet va s'affaiblissant parce que rien ne vient contraster avec lui. Cette impression, je l'ai ressentie dans le premier et dans le dernier morceau de la symphonie de M. Hiller. L'adagio, dont le thème est agréable et dont la facture est fort bonne, n'est pas exempt non plus de ce défaut : enfin le mouvement a deux temps qui remplace le *scherzo* ou le menuet à mesure ternaire a aussi l'inconvénient de n'avoir qu'une couleur, ce que M. Hiller aurait pu éviter facilement en donnant un caractère tout différent à la seconde partie qui remplace le trio. De cette uniformité de pensée résulte nécessairement une monotonie fort nuisible à l'effet général de la musique et qui l'emporte sur les beautés réelles de l'ouvrage C'est une considération sur laquelle je ne crois pas pouvoir insister trop auprès de M. Hiller et des autres jeunes artistes qui ont adopté un système analogue; car c'est de là que dépend leur avenir. Quelles que soient les idées qu'on adopte à l'égard de la musique, on ne tarde point à s'apercevoir que les jouissances données par cet art doivent être faciles, et ne sauraient être remplacées par un travail d'analyse que peu de personnes ont la volonté ou le courage de faire.

L'ouverture de M. Hiller pour le *Faust* de Goethe, ayant son sujet déterminé, doit être plus facilement comprise; aussi a-t-elle eu du succès parmi l'auditoire qui assistait au concert de M. Hiller : je l'avouerai cependant, le succès ne m'a pas absolument convaincu en faveur du système adopté par M. Hiller. J'y ai bien vu qu'il a voulu peindre les trois caractères du drame, c'est-à-dire, Faust, Méphistophelés et Marguerite; mais dans ce dessein même pourrait se rencontrer une variété d'effets que j'ai cherché en vain. La couleur en est généralement sombre et le rhythme trop uniforme. Je ne doute pas de l'affection que M. Hiller a pour le morceau, dont plusieurs parties sont d'ailleurs fort remarquables; on n'adopte jamais à demi un système qu'on croit bon, précisément parce qu'on en a la foi; mais à l'âge de M. Hiller, il est facile de se modifier, et je crois qu'il se modifiera avec le temps.

Si j'avais besoin d'un exemple pour prouver que la suavité est une partie nécessaire de la musique, je le trouverais dans l'adagio du concerto de piano de M. Hil-

ler, morceau charmant et d'une facture très-distinguée qui a obtenu un succès d'enthousiasme auquel a contribué encore M. Hiller par la délicatesse de son exécution et la pureté de son goût. Elève de Hummel, M. Hiller est connu depuis plusieurs années comme un pianiste distingué, mais ses progrès ont été considérables depuis un an. Une manière élégante, une netteté d'exécution irréprochable et beaucoup d'expression sont les caractères distinctifs de son talent : pour être compté au nombre des pianistes les plus remarquables, il ne lui reste à acquérir que l'art de tirer un son plus volumineux de son instrument. En résumé, M. Hiller mérite d'être classé parmi les artistes qui font le plus d'honneur à l'Allemagne et qui ont le plus d'avenir.

Le concerto à deux pianos composé par M. Kalkbrenner et exécuté par lui et par M. Hiller, est un morceau de sa jeunesse. Il le composa à Vienne, il y a long-temps pour un concert où il l'exécuta avec M. Klengel, élève de Clémenti. Bien que M. Kalkbrenner ait écrit depuis lors des ouvrages plus forts et de plus grandes proportions; celui-ci n'est pas indigne de lui. Les deux instrumens sont employés avec une adresse remarquable et brillent également tous deux; le motif du rondo est fort joli et toutes ses rentrées sont heureuses. L'orchestre est d'ailleurs bien écrit dans tout le morceau et se marie bien aux deux pianos. Dire que M. Kalkbrenner a joué avec une rare perfection est à peu près inutile ; tout le monde l'a deviné; mais ajouter que M. Hiller s'est montré digne de lutter avec un pareil maître, c'est compléter d'un seul mot l'éloge du jeune artiste.

Je regrette d'avoir à faire la critique de la manière dont M. Urhan a joué sur le violon des variations de Mayseder; j'ai quelquefois eu l'occasion de lui adresser des éloges, surtout lorsqu'il jouait de la viole, et j'étais plus heureux. Il y a eu dimanche dernier de la négligence dans ses intentions et dans la manière de tirer le son de l'instrument. Son adresse à faire mouvoir avec rapidité son archet et ses doigts dans les passages rapides est sans doute un mérite, mais il ne suffit pas.

Le talent de M. Franchomme sur le violoncelle acquiert chaque jour plus de fini, d'élégance et de perfection. Possédant une belle qualité de son, une grande sûreté dans l'intonation, un archet souple et varié, et de plus de l'accent, de l'ame, ce jeune artiste est destiné à se placer au rang des hommes les plus distingués dans son art. Parvenu au point où il est, peut-être lui appartient-il d'agrandir le domaine de son instrument en y découvrant de nouvelles ressources; qu'il n'oublie pas que l'art n'a point de bornes, et qu'il ne suffit pas de faire mieux qu'un autre : il faut faire plus. Au reste, ce n'est pas seulement comme violoniste que M. Franchomme doit être cité, sa musique mérite aussi des éloges. On y trouve du goût, des idées gracieuses, et l'harmonie en est correcte.

A la veille de son début au théâtre Italien, Mme Raimbaux devait éprouver quelque émotion à chanter dans un concert, et cette émotion devait nuire au développement de ses moyens. Elle n'a point, en effet, paru réaliser tout ce qu'on attendait d'elle dans le duo de *Semiramis* qu'elle a dit avec M. Stephen, qui, lui-même, n'a rendu la partie d'*Assur* qu'avec mollesse, et dont la belle voix paraissait insuffisante par défaut d'énergie. Mme Raimbaux a repris tous ses avantages dans la cavatine du *Barbier de Séville*. Les traits et les fioritures qu'elle a introduits dans ce morceau étaient du meilleur goût; elle les a rendus avec un fini d'exécution remarquable, et a obtenu le plus brillant succès.

On remarquait au concert de M. Hiller tout ce que Paris renferme d'artistes et d'amateurs distingués; ils ont applaudi avec chaleur le double talent qui brille en lui comme pianiste et comme compositeur. Si je viens troubler son triomphe par mes observations, c'est moins comme une critique que je les lui fais que comme l'expression d'une opinion sur la direction qu'il donne à son talent. Le temps prononcera entre cette opinion et le genre qui tente de s'introduire dans l'art musical depuis la publication des derniers ouvrages de Beethoven.

FÉTIS.

— Après une absence assez longue du théâtre, causée, dit-on, par un enrouement, Mme Malibran a reparu dans la *Prova d'un opéra seria*, ouvrage qui n'est point assez fort pour la fatiguer; toutefois il m'a semblé que la cause de l'altération de sa voix n'a pas encore entièrement disparu.

On annonce la reprise prochaine de la *Sonnambula*, dans laquelle cette cantatrice sera chargée du rôle qui a été chanté précédemment par Mme Pasta.

— Les artistes de l'Opéra, qui ont montré tant de dévouement dans l'étude longue et difficile de *Robert-le-diable*, ont voulu témoigner à M. Meyerbeer l'admiration que leur inspire son bel ouvrage. Dans un banquet qu'ils lui ont offert, et qui a eu lieu jeudi dernier, ils lui ont présenté leurs félicitations par des vers et des couplets empreints de ce langage chaleureux et passionné qui appartient aux artistes. Les plus grands compositeurs le savent et l'avouent; un orchestre tel que celui de l'Opéra est composé de juges compétens et sévères dont le suffrage ou la critique sont définitifs. En eux réside un vrai sentiment de l'art développé par des études sérieuses; ce n'est point au hasard qu'ils distri-

buent l'éloge ou le blâme, c'est avec connaissance de cause. Sous ce rapport comme sous beaucoup d'autres, l'orchestre de l'Opéra n'a point de rival en Europe.

Nouvelles étrangères.

Milan. Théâtre *della Scala*. Première représentation de *Enrico di Montfort*, opéra nouveau de M. Charles Coccia.

D épourvu d'imagination et de goût, le maestro Coccia n'occupe qu'un rang inférieur parmi les compositeurs italiens de l'époque actuelle. Son opéra de *Clotilde* a obtenu quelque succès en Italie; mais à Paris il n'a pu être joué qu'une seule fois, et ce n'est qu'à grande peine que la représentation a pu être achevée. On y trouva un style suranné, une imitation de l'ancienne école où manquait ce *spirito* qui fait le charme des compositions de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi; enfin, cette faible production n'inspira aux dilettanti du théâtre Louvois qu'ennui et dégoût. Depuis lors, aucun autre ouvrage de Coccia n'a été essayé à Paris, et personne n'a manifesté le désir d'entendre son *Evellina*, sa *donna Silvaggia*, ni son *Arrighetto*. Tout cela vit cependant, tant bien que mal, sur quelques scènes secondaires italiennes, mais le maestro Coccia n'en est pas moins rangé parmi les compositeurs médiocres.

Son nouvel essai n'a point été heureux. Le libretto qu'on lui avait confié n'était pas de Romani, et ne valait pas grand' chose; il paraît que la musique qu'il y a adaptée n'est pas meilleure. Un journal italien s'évertue à trouver des causes étrangères au *fiasco* de ce pauvre opéra, mais le fait est qu'il ne vaut rien, et qu'il a complètement échoué à la représentation. Les morceaux qui ont paru les moins faibles sont les cavatines du ténor et de la *prima donna*, ainsi qu'un duo de ténor et basse du deuxième acte.

L'ouvrage était assez bien monté : Juliette Grisi était la *prima donna;* sa sœur Judith, le *primo musico*, le ténor, Reina, et les deux basses, Badiali et Galli.

— On écrit d'Alexandrie que le jeune Baroilhet, élève du Conservatoire de Paris, obtient beaucoup de succès dans la *Straniera* de Bellini. Ce jeune homme, manquant d'expérience et d'habitude de la scène, avait débuté d'une manière défavorable au théâtre Carcano; il y était environné de talens trop remarquables pour pouvoir se faire distinguer par le public de Milan dans ses premiers essais. Toutefois cette épreuve lui a été utile : elle lui a fait comprendre la nécessité de redoubler d'efforts pour s'approcher des modèles qu'il avait sous les yeux. Il recueille maintenant le fruit de ses études, et se fait applaudir dans son emploi de première basse chantante. Le timbre et l'étendue de sa voix s'améliorent chaque jour, il acquiert de la facilité et se forme comme acteur. Les honneurs de la saison ont été pour lui et pour la *prima donna*, Mme Fink-Lohr.

— Il paraît que la saison du prochain carnaval sera peu brillante : la composition des troupes chantantes de Turin, de Venise, de Naples et de Florence n'offre pas de chances de grand succès.

Angleterre. *Fête musicale de Derby*. Les Anglais semblent avoir pris la résolution de supprimer les dépenses considérables qu'ils faisaient autrefois pour entendre de grands chanteurs italiens et d'habiles instrumentistes étrangers dans leurs fêtes musicales, du moins si l'on en juge par la composition du personnel des artistes, au *Musical Festival* de Derby. A l'exception de madame Stockhausen et du bouffe de Begnis, on ne trouve que des noms anglais parmi les chanteurs qui y ont paru. Ces noms sont ceux de Mme. Knyvett, de Mlles Cramer et Mason, de MM. Vaughan, Knyvett, Phillips, Braham, et Taylor. Il en est de même des instrumentistes : M. Nicholson sur la flûte, M. Mawkes sur le violon, M. Holmes sur le piano, voilà quels ont été les soutiens de cette solennité qui fut composée de trois séances du matin dans l'église, et de trois concerts.

Une autre circonstance nous a frappé; c'est la faveur dont jouit en ce moment la musique de M. Neukomm en Angleterre : on en peut juger par l'énumération des ouvrages de sa composition qui ont été exécutés à la fête musicale de M. Derby. Le premier jour, à l'église, *la Prophétie de Babylone*, composition de M. Neukomm; le soir, au concert, grande symphonie en *ut* de M. Neukomm; le lendemain, à l'église, *le Mont Sinaï*, oratorio de M. Neukomm, puis *la Revue de Napoléon à minuit*, par M. Neukomm, ensuite une cantate de M. Neukomm et un *Magnificat* de M. Neukomm; enfin, M. Neukomm joua de l'orgue le matin, à l'église, et tint le piano au concert. Tel est le triomphe complet que la galanterie anglaise lui avait réservé. Dans le compte rendu par un journaliste de la fête musicale de Derby, on trouve si souvent M. Neukomm désigné par sa qualité de chevalier, qu'il ne serait pas impossible que ce titre eût fait plus d'impression sur les habitans de la Grande-Bretagne que le mérite réel du compositeur : car tel est l'esprit de ce pays de liberté.

— Deux traductions de l'opéra de M. Auber viennent d'être faites à Londres, l'une pour le théâtre de Covent-Garden; l'autre, pour celui de Drury-Lane, sous le titre de *The Low-Charm*.

— Un signor Gaetano, de Paris, a rassemblé au printemps dernier une compagnie chantante pour le Mexique, dans laquelle Philippe Galli s'est engagé. Parti de Gibraltar au mois de juin, le vaisseau qui portait cette troupe nouvelle arriva à la Vera-Cruz le 20 juillet suivant, après un voyage heureux. D'après le désir des habitans, un concert eut lieu quelques jours après. On y entendit Galli dans la Cavatine de *Maometto*, Musatti dans celle du *Barbier de Séville*, les mêmes artistes dans le duo de l'*Italiana in Algeri*, Galli et Finaglia dans celui de *Cenerentola*. Ce concert eut le plus grand succès. Le 6 août suivant, les chanteurs étaient déjà arrivés dans la capitale du Mexique, et devaient commencer leurs représentations par *Torwaldo e Dorliska*.

Publications classiques.

Soixante Solféges progressifs, à deux voix égales, avec accompagnement de piano ou harpe, ou nouveau Cours de Lecture musicale, précédé de principes de musique par demandes et réponses, par Alexis de Garaudé, professeur de chant, membre du Conservatoire. Œuvre 41, prix: 25 fr.

On a souvent remarqué que des élèves, lisant bien la musique composée pour une seule voix, trouvent difficilement leurs intonations, et sont fort embarrassés lorsqu'ils entendent une seconde partie vocale se marier à celle qu'ils chantent. Le désir de leur donner des moyens faciles de vaincre cet obstacle est le motif principal qui m'a fait entreprendre la composition de cet ouvrage; et, sous ce rapport, il pourra servir de complément utile à tous les solféges connus, dont il deviendra en outre une réeapitulation générale de toutes les difficultés de valeurs de notes et d'intonations, qui sera très avantageuse pour le perfectionnement des études de lecture musicale.

Chaque partie de mes nouveaux solféges pouvant se chanter par une ou plusieurs voix (la basse étant même souvent susceptible d'être aussi chantée, au moyen de quelques légers changemens dans les intonations trop graves), cet ouvrage peut être employé avec succès dans toutes les diverses classes de musique, où un seul professeur doit, dans une même leçon, enseigner le solfége à beaucoup d'élèves à la fois, tel que dans les pensionnats de demoiselles, les colléges, les écoles musicales dites *enseignement mutuel*, *méloplaste*, etc. Les moyens de s'en servir utilement sont expliqués avec soin.

Ces solféges paraîtront le 25 décembre 1831. Les personnes qui auront souscrit d'ici à cette époque, chez M. de Garaudé, rue Vivienne, rotonde Colbert, escalier E, à Paris, les recevront franc de port, à raison de 8 fr. pour Paris, 9 fr. pour les départemens, et 10 fr. pour l'étranger. On aura droit à un 7e exemplaire *gratis* sur une demande de 6 souscriptions, ou 3 exemplaires *gratis* sur une demande de 12.

Bulletin d'Annonces.

Second quadrille sur les motifs d'*Anna Bolena*, pour le piano. — 2 fr. 75 c.

Premier quadrille sur *Anna Bolena*, pour deux violons, par Tolhelque. — 2 fr. 25 c.

The deep deep sea, chanson chantée par Mme Malibran dans *le Barbier*. — 2 fr.

Se il mio nome, chansonnette intercalée par Rubini dans *le Barbier*, avec accompagnement de guitare. — 75 c.

Arietta, pastorale de Vaccaj. — 2 fr.

Buona notte amato bene, canzonetta popolare. — 1 fr. 50 c.

Una barchetta in mare, canzonetta del Gianni di Calais di Donizetti. 3 fr.

Air chanté par Mme Caradori dans *le Barbier de Séville*, tiré de *la Schiava di Bagdad* de Pacini. — 3 fr. 75 c.

Chez Pacini, éditeur des opéras de *Rossini*, boulevard Italien, n° 11.

P.-S. Mme Georgette Ducret donnera le dimanche 18 de ce mois, dans les salons de M. Petzold, un concert dans lequel on entendra MM. Gallay, Vogt, Panseron, Rhain, Stephen, Richeluis, et la bénéficiaire. Tout fait croire que ce concert attirera un public nombreux. On peut se procurer des billets chez les principaux marchands de musique.

— On donne aujourd'hui samedi au théâtre Italien une représentation qui promet d'être fort intéressante. Rubini, dans le rôle d'*Otello*, Mme Malibran, dans celui de *Desdemona*, et Lablache dans celui du père, formeront un ensemble très curieux. C'est la première fois que Mme Malibran reparaît dans le rôle de *Desdemona* depuis sa rentrée.

ERRATUM.

Dans le numéro précédent de *la Revue musicale*, page 344, première colonne, une faute s'est glissée au titre de l'ouvrage de Gaforio: Au lieu de *Apologia Franchini Gafurii musici adversus Joannem Spatarium et amplices musicos Bononienses*, il faut lire *et complices musicos Bononienses*.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 45.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 17 DÉCEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

EXPÉRIENCES SUR LA VOIX,

FAITES PAR MM. BENNATI, SAVART ET CAGNARD-DE-LATOUR,

A l'occasion d'une fistule laryngo-pharyngienne causée par une blessure au cou.

Nous pensons que nos lecteurs ne verront pas sans intérêt le résumé de ces expériences faites par trois savans dont l'autorité est d'un grand poids en cette matière: elles nous semblent de nature à jeter un grand jour sur des points délicats de la théorie de la voix, car elles offrent des faits intéressans qu'on n'a pu observer que dans une circonstance extraordinaire qui ne se représentera peut-être plus.

Philibert Hercolot, âgé de 23 ans, né en Belgique, exerçait la profession de tanneur. Soit chagrin d'amour ou toute autre cause, il devint tout à coup triste et silencieux, et sa mélancolie augmenta au point de le porter à se couper la gorge il y a environ sept mois. A son arrivée à l'Hôtel-Dieu, il avait voulu cacher cette circonstance, et il attribuait sa blessure à l'ingestion de pommes de terre qui s'étaient arrêtées au gosier et pour l'enlèvement desquelles un chirurgien avait jugé à propos de lui faire au cou une incision de quatre pouces d'étendue en travers. Ce conte ne trouva pas de croyant, et Hercolot fut obligé bientôt d'avouer la vérité. Lui-même, avec un rasoir ou un couteau, s'était fait cette plaie qui occasionna une forte hémorragie. Un chirurgien appelé pour y remédier, comprima le point d'où venait le sang qui s'arrêta; aucune ligature ne fut nécessaire et la réunion fut tentée, les lèvres de la plaie étant rapprochées transversalement et maintenues par quatre ou cinq points de suture.

Au bout de huit jours, la cicatrisation régulièrement terminée aux deux extrémités de la plaie n'avait pas eu lieu à la partie moyenne, où resta une ouverture qui pouvait admettre l'extrémité du petit doigt.

Cet accident fâcheux a occasionné une suppuration de trois mois de durée; l'ouverture pendant ce temps se rétrécit d'un tiers environ, mais la suppuration étant tarie, la cicatrice s'étant faite isolément sur le pourtour, il n'y a eu, comme de raison, depuis ce temps aucun progrès, l'ouverture est restée la même.

A l'entrée du malade à l'Hôtel-Dieu, elle est irrégulièrement arrondie, de deux ou trois lignes de diamètre; long-temps elle avait donné passage aux alimens et aux boissons; aujourd'hui elle ne donne issue aux boissons que lorsque la tête est portée en arrière.

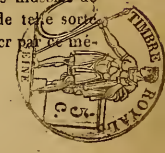
La déglutition qui se fait parfaitement lorsque le malade a la tête penchée sur la poitrine, car alors l'ouverture est fermée, ne peut plus se faire quand il la porte en arrière, et les boissons jaillissent par la fistule à deux ou trois pas de distance.

L'ouverture est située à la partie moyenne du cou entre le cartilage thyroïde et l'os hyoïde; à droite et à gauche se prolonge la cicatrice des parties latérales.

Pour constater le siége précis de la fistule et les parties qui ont dû être intéressées, M. Dupuytren a fait apporter un cadavre, et avec un couteau à lame droite, a coupé la partie antérieure du col à l'endroit même où le malade s'était blessé. Il est résulté de cette expérience la séparation de l'os hyoïde et du cartilage thyroïde; une portion de la surface du cartilage thyroïde du côté droit a été entamée par suite de la direction du couteau. M. Dupuytren s'est demandé alors si la blessure a dû avoir le même résultat, rapport difficile à établir:

1° Parce qu'ici on agissait sur un cadavre privé des facultés ordinaires d'élasticité et de résistance;

2° Parce qu'il paraît rationnel d'admettre que dans toute tentative pareille de suicide, le larynx se porte en haut par les mouvemens involontaires des muscles de l'os hyoïde du pharynx et de la langue, de telle sorte que le cartilage thyroïde doit se rapprocher par le mé-



canisme de l'os hyoïde. Cependant l'expulsion continuelle du pus par la blessure pendant trois mois, la douleur que ressentait le malade à la région supérieure du col et précisément au niveau de l'épiglotte, la sortie par la blessure des alimens dans les premiers jours de l'accident, phénomène qui cessa progressivement à mesure que la guérison s'est opérée, sont des raisons suffisantes pour croire que l'instrument a probablement fendu une partie de l'épiglotte au côté droit de sa base. Quoi qu'il en soit, il est positif (au moins le malade l'affirme) que depuis trois mois l'ouverture de la plaie est restée stationnaire; tandis que pendant les trois premiers mois elle s'était rétrécie au moins de la moitié du diamètre qu'elle présente maintenant.

M. Dupuytren passe ensuite à l'examen du malade, et voici les phénomènes qu'il observe :

La tête renversée en arrière sur le dos laissait apercevoir une cicatrice telle que nous l'avons indiquée. Le malade, interrogé dans cette position, répondait, mais avec une voix sifflante et un timbre tout particulier. Ce résultat a été encore plus frappant lorsqu'on a engagé le malade, aussitôt après cette expérience, à fléchir la tête sur la poitrine et à prononcer quelques mots, son nom par exemple. L'articulation des deux mots Philippe Hercolot, lorsque la tête était renversée, comparativement à la prononciation belge, lorsque la tête était portée vers le sternum, a provoqué le rire de l'auditoire. Il est donc résulté de cette expérience que l'organe de la voix, ainsi que celui de la parole, ne furent nullement altérés dans leurs propriétés après la blessure. Il n'y avait donc altération que dans le timbre de la voix, au moins en ce qui regarde cet organe; ce sujet devait intéresser particulièrement M. Bennati, à cause des idées qu'il a émises dans son *Mémoire sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant*. Il demanda à M. Dupuytren qu'il eût l'obligeance d'ajourner l'opération qui d'ailleurs n'était pas urgente. Ce professeur y consentit volontiers, et M. Bennati put procéder à ses expériences, se proposant de connaître quel serait le résultat de l'émission de la voix, en appliquant sur l'ouverture de la plaie un tube de dix à douze pouces de longueur, d'une forme cylindrique et un peu recourbée comme une corne; c'était pour remplacer en quelque sorte la partie supérieure du tuyau vocal qui existe entre la glotte et la bouche, et renforcer consécutivement les sons ainsi que le timbre de la voix. Maintenant nous laisserons à ce médecin le soin d'exposer le résultat de ces expériences faites, comme nous l'avons dit, de concert avec MM. Savart et Cagniard de Latour.

Résultat des expériences qui ont été faites à l'Hôtel-Dieu sur Philibert Hercolot, par M. Bennati.

Il résulte de ces expériences :

1° Que la partie supérieure du tuyau vocal qui existe entre la glotte et la bouche sert à renforcer les sons d'une manière très remarquable.

2° Que les sons graves ont plus d'éclat que les sons aigus. Que les sons qu'il a appelés *surlaryngiens*, ainsi que le *cri éclatant* sont absolument impossibles, surtout lorsque la tête est renversée. Le malade affirme avoir pu émettre des sons plus aigus avant son accident.

Ces derniers faits constatent l'importance du jeu de la partie supérieure du tuyau vocal, notamment dans l'émission des notes surlaryngiennes.

3° Que le sifflement de la bouche, qu'on croyait d'abord impossible lorsque la tête était renversée, a pu être exécuté par le malade après s'être exercé. Il est cependant essentiel de remarquer que ce sifflement a donné proportionnellement le même résultat que l'émission de la voix brute, c'est-à-dire qu'il a été renforcé d'une manière très sensible lorsque le malade sifflant avec la tête renversée et le trou ouvert on a bouché le trou avec le doigt.

4° Que le bruissement est une partie constituante du son vocal, puisque de quelque manière que le son soit renforcé par l'application du *porte-voix* sur l'ouverture, ce bruissement reste toujours plus ou moins sensible et ne disparaît que lorsque le trou est bouché avec le doigt, ou de tout autre manière; ce qui indiquerait que les parties supérieures à la glotte servent dans la modulation de la voix à faire disparaître le bruissement et à constituer le timbre.

5° Que lorsque le malade souffle simplement par le trou, il ne se produit pas de bruit sensible, ce qui autorise à penser que le bruissement dont nous avons parlé ne résulte pas des chocs de l'air sur les bords de la plaie, mais de la constitution *sui generis* de l'organe vocal.

Du reste le bruit du souffle se renforce d'une manière très marquée par l'application du *porte-voix* sur le trou, et plus sensiblement encore peut-être que par la modification naturelle qui s'opère par la partie supérieure du tuyau vocal.

6° Que l'introduction d'une sonde de gomme élastique dans le trou, sous plusieurs directions, a détruit les vibrations des organes vocaux et causé de la toux, ce qui a empêché de pousser plus loin ces dernières recherches.

7° Que le malade a pu avaler de l'eau par l'ouverture. Il est vrai que d'abord cette expérience, faite peut-être

un peu précipitamment, a déterminé de la toux; c'était aussi probablement parce qu'on avait ingéré un peu trop de liquide à la fois; mais lorsqu'ensuite on en a diminué la quantité, le même accident ne s'est plus reproduit, et le malade a pu avaler aisément, sans tousser.

Cette expérience vient à l'appui de l'opinion des physiologistes, qui pensent que l'épiglotte n'a pas pour but de s'opposer à l'introduction des alimens et des boissons dans le larynx et la trachée. En effet, dans le cas qui nous occupe, la blessure est au-dessous de l'épiglotte.

Le même fait pourrait encore prouver que la déglutition est possible sans le secours des muscles de l'isthme du gosier.

8° Que le sifflet de la bouche était impossible lorsqu'on interposait une sonde dans le trou; cela prouvait que le larynx contribue dans son mécanisme au sifflement de la bouche.

9° Que l'application d'une bouteille sur le trou a modifié le timbre de la même manière que si la bouteille avait été appliquée à la bouche pendant l'émission d'un son.

Il est très important de faire remarquer que le résultat des expériences que nous venons d'énoncer ayant pour objet de prouver les lois du renforcement ou le but de la partie supérieure du tuyau vocal pendant l'émission des différens sons, ne peut être concluant qu'en partie, puisque l'*étrécissure* du trou d'un côté, et de l'autre le jeu simultané des muscles de l'os hyoïde, des constricteurs supérieurs du pharynx, des staphylins, de la langue, etc., qui s'opèrent en même temps que l'émission de la voix par le trou, doivent essentiellement influer sur le résultat des lumières qu'on se proposait d'obtenir, et que nous avons en partie obtenues.

Il n'est point de notre objet d'entrer ici dans les détails de l'opération chirurgicale par laquelle M. Dupuytren est parvenu à opérer la réunion des chairs et à faire disparaître le trou qui existait au cou de Philibert Hercolot, opération dont le succès a été complet; nous nous bornerons à dire que le malade a recouvré l'usage de la parole depuis que le rapprochement a été opérée, et que l'articulation des sons est maintenant aussi complète qu'avant la blessure.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE CLASSIQUE

Dirigé par M. Choron.

Les mesures administratives résultant des derniers événemens politiques ont amené dans l'organisation de cet établissement des changemens importans. La réduction de la subvention a obligé de réformer les basses et les ténors chorals; en sorte que jusqu'à nouvel ordre le corps d'exécution n'offrira plus, du moins quant aux masses, qu'un ensemble de *voix blanches*, c'est-à-dire de voix de femmes et d'enfans; le petit nombre de basses et de ténors demeurés à l'établissement sont réservés pour les solos et les récits en général.

D'après ces considérations, le corps de chant de cet établissement vient d'être recomposé sur un plan différent, c'est-à-dire sur le modèle des Conservatoires de Venise, qui comme on sait ne renfermaient que des voix de femmes, et les études sont réglées d'après cette organisation.

Le directeur s'est procuré une grande quantité de musique appropriée à ce mode d'exécution. Dans cette musique se trouve même un grand nombre de morceaux composés pour les Conservatoires dont nous venons de parler; tels sont, outre les psaumes de B. Marcello, plusieurs compositions de Hasse, de Sacchini, de Galappi, etc. Il en attend en outre une grande quantité dont il a fait la demande à Venise, et dont un patrice de cette ville, autrefois administrateur et surveillant de ces Conservatoires, a bien voulu lui promettre une copie [1].

On voit par-là que les exercices ultérieurs de l'établissement dirigé par M. Choron offriront aux amateurs un intérêt non moins puissant, mais d'un genre différent de celui qu'ils lui ont offert jusqu'à ce jour. C'est un effet auquel on n'est pas accoutumé, que celui des ensembles formés exclusivement de voix blanches. Les directeurs des Conservatoires de Venise, notamment Hasse et Sacchini, s'étaient attachés à en tirer tout le parti imaginable. On sait avec quels éloges le docteur Burney parle dans ses annales des effets merveilleux dont il avait été témoin. M. Choron, en accueillant les compositions destinées par ces grands maîtres pour l'usage de ces Conservatoires, nous fait espérer de voir reproduire les mêmes merveilles.

Mais ce que l'on verra surtout avec un intérêt tout particulier, ce sont les résultats de l'emploi que M. Choron a fait lui-même au développement des masses vocales de la méthode de chant qu'il a dernièrement publiée pour cet objet et dont nous avons déjà rendu compte. Les amateurs seront certainement émerveillés de voir une masse de quatre-vingts chanteurs (et les résultats seraient les mêmes quand elle serait double, triple, etc.)

(1) M. Choron se propose de faire graver pour l'usage de son établissement un choix de ces productions dont la publication doit intéresser les maisons d'éducation ou l'instruction musicale des élèves est entravée faute d'ouvrages de ce genre.

(Voyez ci-après aux Annonces.)

d'entendre, dis-je, une pareille masse exécuter des traits d'agilité avec autant de fini et de précision, mais avec beaucoup plus de puissance et d'énergie qu'on ne pourrait l'attendre d'un chanteur seul: c'est un effet d'un genre tout-à-fait neuf, d'autant plus digne de l'attention des amateurs et des artistes, que l'on conçoit la possibilité de tirer parti pour l'expression et les exigences scéniques, ou de tout autre genre. L'observation de ces effets a engagé M. Choron à composer des exercices de chant d'un genre également neuf: ce sont des vocalises à plusieurs voix en style d'imitation, dans lesquels les principaux traits de vocalisation sont appris successivement ou simultanément par les diverses parties, ce qui est à la fois très instructif et très agréable. On entendra quelques-unes de ces leçons et d'autres du même genre recueillies de savans auteurs, dans les concerts dont le début sera désormais consacré aux exercices de vocalisation.

Nous croyons devoir à cette occasion informer le public de l'avantage précieux dont jouit l'établissement de M. Choron de posséder depuis quelque temps deux jeunes sujets d'un talent de nature tout-à-fait extraordinaire, et qui donnent les plus belles espérances. Deux jeunes sœurs, Mlles Sophie et Élisa de Saint-Félix, âgées l'une de onze ans et l'autre de douze, manifestent un talent naturel de chant scénique si extraordinaire que, nous pouvons le dire d'après l'avoir vu et entendu par nous-mêmes, elles seraient en état de tenir dès à présent un rang honorable sur tel que ce soit de nos théâtres. On ne peut douter que l'éducation qu'elles vont recevoir n'assure à notre scène lyrique des sujets du premier ordre.

Elles seront entendues dans les concerts de l'hiver prochain dont nous annoncerons, quand il sera temps, l'ouverture.

(*Article communiqué.*)

OPÉRA-COMIQUE.

Les acteurs de l'Opéra-Comique ont fait insérer dans les journaux un exposé des faits qui ont donné lieu aux clôtures réitérées de leur théâtre, dans le but de fixer sur le sort d'un établissement utile les regards du gouvernement. Leur réclamation est conçue en ces termes:

Paris, 10 décembre.

Monsieur,

Comme le théâtre de l'Opéra-Comique se trouve fermé pour la seconde fois en dix mois, sous la direction de M. Lubbert, et que le public ignore les causes de ces fermetures réitérées; pour éviter la solidarité de cet événement, il est de l'intérêt des artistes de faire connaître les charges qui pèsent sur l'administration.

La salle Ventadour, le duc d'Aumont, et le peu de protection accordée à l'ancienne société, ont été cause de sa dissolution. On a vu la maison du roi refuser à des Français la salle Favart, berceau de l'opéra-comique, pour la donner aux Italiens avec une subvention de 70,000 fr., lorsqu'en même temps on imposait la salle Ventadour aux sociétaires de Feydeau, avec l'unique secours de 24,000 fr., puisque sur une subvention de 150,000 fr. il fallait servir 126,000 fr. de pensions. Ils préférèrent tout abandonner plutôt que d'accepter ce qui les eût ruinés comme les directions qui leur ont succédé.

Comment en effet supporter un loyer de 160,000 fr., qui comporte en outre 300 entrées d'actionnaires, sans compter 20 ou 25 loges gratuites? Comment résister aux frais énormes de toute nature occasionnés par la grandeur du local, grandeur peu en harmonie d'ailleurs avec le genre de l'opéra-comique?

Pour que cette administration puisse prospérer, il lui faut donc une subvention suffisante et une salle *gratis*. C'est ce que le gouvernement entendra sans doute: car il faut un opéra-comique à Paris; il le faut pour la musique française, car bien peu de nos compositeurs peuvent arriver au grand opéra; il le faut pour la province, qui ne peut avoir de spectacle sans l'opéra-comique; il le faut enfin, parce que ce genre fait vivre des milliers d'employés que chaque fermeture plonge dans la plus affreuse misère. Il en est un grand nombre qui depuis trois mois n'ont pas touché un sou; et, si l'autorité ne prend une prompte mesure pour arrêter le mal, il ne leur restera que deux partis, la *mendicité* ou le *suicide*.

A. Féréol, Lemonnier, V. Rifaut, Chollet, Ernest, Hockes, Louvet.

Pour tous les artistes de l'Opéra-Comique.

Il y a de tristes vérités dans cette lettre; vérités qui vraisemblablement échoueront devant les idées d'économie dont le gouvernement actuel et les députés sont préoccupés pour tout ce qui concerne les arts et les théâtres, mais qu'il ne faut pas moins répéter jusqu'à ce qu'elles soient enfin comprises.

Nous avons parlé souvent de la nécessité d'entretenir l'Opéra-Comique dans un état de prospérité, afin de conserver aux jeunes musiciens français le seul moyen qui leur soit offert pour utiliser leur talent et fonder leur réputation, comme aussi dans l'intérêt des théâtres

des départemens et de l'art musical en général; car s'il n'existait plus de spectacle de ce genre à Paris, le vaudeville et le mélodrame occuperaient seuls les scènes des départemens, et le goût de la musique ne tarderait point à s'altérer et même à se perdre dans beaucoup de villes. Nous revenons encore sur ce sujet, et nous conjurons le ministère qui a les théâtres dans ses attributions de ne rien négliger pour éclairer la chambre des députés sur la nécessité de voter des fonds pour cet objet. L'Opéra est un magnifique spectacle, dignement exploité par M. Véron; les grandes compositions, telles que *Robert-le-Diable*, *Guillaume Tell* et *la Muette de Portici* ne peuvent trouver que là une exécution digne d'elles; mais dans un cadre moins grand on peut placer de plus petits tableaux. Les ouvrages de genre, l'opéra du second ordre, et ce qu'on nomme en Allemagne des *operettes* doivent trouver leur place à l'Opéra-Comique; or, c'est précisément ce genre de pièces qui est à la portée des théâtres des départemens et du public qui les fréquente. C'est par des compositions de cette espèce que les jeunes musiciens peuvent essayer leurs forces et s'élever graduellement jusqu'à des productions plus considérables. Ajoutons que beaucoup d'intérêts matériels sont aussi liés à l'existence et à la prospérité d'un théâtre d'opéra-comique. Entrer dans le détail de ces intérêts, serait répéter ce que nous avons déjà dit bien des fois, et fatiguer nos lecteurs de redites inutiles; mais nous avons cru qu'il était de notre devoir, dans la position critique où se trouvent tant d'artistes estimables, élever encore une fois notre voix en leur faveur.

Nouvelles de Paris.

Samedi dernier, Mme Malibran a repris le rôle de *Desdemona* dans Otello. On a remarqué avec peine que sa voix a perdu de son éclat et de sa fraîcheur dans les sons élevés; sa respiration est aussi devenue plus courte; mais elle a su tirer parti de ses moyens avec un rare talent.

Rubini a été admirable dans le rôle d'Otello. Beauté de la voix, souplesse de l'organe, expression, énergie, il réunit dans ce rôle toutes les qualités qui peuvent faire approcher de la perfection autant qu'il est possible.

— Mme Raimbaux a continué ses débuts dans l'*Italiana in Algeri*; son succès s'est confirmé. Elle va jouer le rôle de Rosine en contralto; si elle y confirme les espérances que ses débuts ont données, elle n'aura plus qu'à parcourir une carrière facile.

— Le succès de *Robert-le-Diable* va *crescendo*; on n'en cite point un semblable dans l'histoire de l'Opéra, car le produit des recettes surpasse celui du *Triomphe de Trajan*, de *la Vestale*, et de tous les autres ouvrages qu'on citait jusqu'ici comme les plus productifs.

La publication de l'analyse que nous avons faite de ce bel opéra n'est retardée que par les dispositions typographiques nécessaires.

— Un petit opéra a été représenté le 16 au Théâtre des Nouveautés, sous le titre de *le Podesta*. Le sujet de cette bluette est un gouverneur de la petite ville de *Tiferno* qui a la prétention d'être un excellent commandant de poste militaire, bien qu'il laisse tomber en ruines les remparts de sa bicoque, et qui croit savoir tout ce qui se passe dans la ville, quoiqu'il ignore que sa fille a pris pour amant son maître de musique. C'est le futur époux destiné à la jeune personne qui découvre l'intrigue: le prétendu maître de musique est son ami; il favorise sa fuite avec celle qui devait être sa femme, et persuade au père de pardonner aux amans, quoiqu'il en coûte à son amour-propre d'avoir été trompé. Rien de tout cela n'est bien neuf, mais le public a écouté la pièce jusqu'au bout.

La musique est le premier essai de M. Vogel, jeune musicien sorti du Conservatoire. A ce titre, il mérite de l'indulgence. Cependant nous ne devons point cacher à M. Vogel que s'il y a de la mélodie dans sa partition, elle est quelquefois puisée dans ses souvenirs plutôt que dans des inspirations, et que si l'on remarque une certaine habitude dans quelques parties de son ouvrage, on y voit aussi du désordre et du décousu dans la conduite des idées. Celles-ci manquent en général de liaison, et les modulations sont mal attachées. Ce sont des défauts dont l'expérience le corrigera sans doute.

L'exécution vocale de ce petit ouvrage est bien faible. Duplant, qui a peu de voix, a le malheur de ne savoir pas se servir de celle qu'il a; Camoin a plus d'habitude, mais son organe manque de charme; quant à Mlle Camoin, elle est fort inégale. Il y a de certaines choses qu'elle dit assez bien, et d'autres plus faciles qu'elle ne peut rendre. Cette jeune personne n'a pas de temps à perdre: il faut qu'elle travaille sérieusement sa mise de voix, sous peine de ne savoir jamais chanter.

Mme Clara a débuté avec succès le 15 au même théâtre dans le *Barbier de Séville*. Cette dame a du talent; il ne lui manque qu'un peu plus d'habitude de la scène.

—La célèbre harpiste Mlle Bertrand vient d'arriver à Paris, après avoir successivement voyagé en Italie, en Allemagne et en Russie, et avoir échappé comme par

miracle aux atteintes du *cholera morbus*. Cette artiste habile se propose de se faire entendre prochainement dans un concert.

Nouvelles étrangères.

Milan. *Théâtre de la Scala*. Un nouvel opéra en un acte ou plutôt, comme le dit le titre, une *farsa giocosa* vient d'être représentée à ce théâtre sous le titre de *La Collerica*. Le libretto, ouvrage d'un anonyme, est une détestable mutilation de la jolie comédie de M. Étienne, intitulée *La jeune Femme colère*. Quant à la musique, elle est l'ouvrage d'un jeune compositeur nommé Giacomo Panizza. On y trouve, dit-on, de jolies idées mélodiques, et une certaine facture théâtrale qui est plutôt le fruit de l'instinct que de l'éducation. Le public a applaudi cet essai d'une jeune muse inexpérimentée.

La représentation de *La Collerica* a été aussi l'occasion d'un autre début heureux, celui de Mlle Célestine Giacosa, en qui l'on a remarqué des dons naturels et le fruit d'une bonne étude de l'art du chant. Comme le maestro Panizza, la jeune *prima donna* a été favorablement accueillie du public.

Les dispositions faites par l'administration du théâtre *alla Scala* pour la saison du carnaval 1831-1832, donnent lieu d'espérer qu'elle sera fort brillante. Trois opéras nouveaux seront représentés. Le premier, intitulé *Norma*, est écrit par Bellini. Le libretto de cet ouvrage a été écrit par Romani. Le second, tiré d'un mélodrame français intitulé *La Vendetta*, par M. Rossi, est confié à M. Pugni pour la composition de la musique. On ne sait point encore le titre du troisième, dont le libretto est de Romani, et dont la musique sera écrite par Donizetti.

A l'égard de la composition de la troupe chantante, on y trouve Mmes Pasta, Amalie Schütz, Judith Grisi, Corradi Pantanelli, Thérèse Belloli Dall'Orto, Mariette Sacchi, Félicité Bailou Hilaret, Caroline Macchi, et MM. Donzelli, César Badiali, Vincent Negrini, Jean Paganini, Spiaggi et Lombardi.

Bologne. La représentation de l'*Esule di Roma* au théâtre *Communale* a été l'occasion d'un triomphe éclatant pour Donzelli. Après avoir été applaudi avec fureur pendant toute la soirée, il a été reconduit chez lui dans un carrosse tiré par quatre chevaux, et accompagné par la musique militaire et par une foule de dillettanti qui portaient des flambeaux.

—Les journaux allemands parlent avec éloge d'une demoiselle Clara Wieck de Leipsig. Cette artiste joint un talent d'exécution très distingué à un profond sentiment musical. Elle se propose, dit-on, de faire prochainement un voyage à Paris où elle se fera entendre.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Publications étrangères.

1° *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der harmonie und des Generabbasses* (Traité théorique et pratique de l'harmonie et de l'accompaguement, par M. Frédéric-Denis Weber, directeur du Conservatoire de musique de Prague). Première partie. Un vol. in-8°.

Prague, chez Marco Berra, 1830.

M. Weber a publié en 1828 un Traité des élémens de la musique pour l'usage des élèves du Conservatoire qu'il dirige, sous le titre de *Allgemeine Theoretisch-praktische Vorschule der musik:* cet ouvrage contient, dans un exposé rapide et clair, tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour être bon lecteur de musique. L'ouvrage que nous annonçons ici est une suite de celui-ci, et paraît devoir être lui-même suivi par d'autres volumes sur le contrepoint et la composition, de telle sorte que le Conservatoire de musique de Prague aura un cours complet d'étude à son usage.

Le traité d'harmonie de M. Weber ne nous paraît pas contenir de système nouveau sur la classification des accords; ce n'est qu'un exposé méthodique des principes généralement adoptés en Allemagne.

Les premiers chapitres sont consacrés à une exposition analytique de la nature des intervalles et des variétés de ceux-ci. Les exemples dont M. Weber a accompagné ses explications sont en général bien choisis.

Le chapitre consacré aux accords consonnans et à la manière de les employer est instructif et bien rédigé; mais il nous semble qu'il y a quelques développemens inutiles dans cette partie de l'ouvrage de M. Weber, car toute la première partie de ce livre, renfermant deux cent trente-une pages, est consacrée aux accords consonnans et aux diverses modifications dont ils sont susceptibles. Fait de cette manière, un traité d'harmonie complet doit être fort étendu, et c'est peut-être moins servir les élèves que les effrayer des difficultés de ce qu'ils apprennent que de leur présenter dans un ouvrage élémentaire une multitude de détails qui pourraient être réservés aux leçons du professeur.

Nonobstant cette observation critique, nous considérons le livre de M. Weber comme l'ouvrage d'un musicien instruit, et comme un fort bon manuel que les harmonistes peuvent consulter avec fruit.

2 *Chronologisches Verzeichniss vorzüglicher Beforderer, und Meister der Tonkunst nebst einer Kurzen Uebersicht ihrer Leistangen* (Catalogue chronologique des amateurs et des maîtres les plus distingués de l'art musical, etc., par M. le docteur G.-C. Grosheim).

Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott, 1831, brochure in-8° de cent trente pages.

Le plan de ce petit ouvrage est assez bon et pourrait avoir de l'utilité si l'exécution répondait à l'idée première. Malheureusement plusieurs défauts essentiels, qu'il aurait été facile d'éviter, se rencontrent dans la brochure de M. Grosheim. Le premier et le plus remarquable est d'offrir dans le choix des artistes et des protecteurs de la musique des noms obscurs et de peu d'importance, tandis que d'autres, dont la célébrité n'est point équivoquè, ne s'y trouvent pas. Par exemple, dans l'antiquité, M. Grosheim a choisi Jupiter, Cadmus, Musée et d'autres du même genre pour faire partie de son catalogue, et d'autres, dont les travaux ont exercé une grande influence sur la musique, tels qu'Aristoxène, Aristide, Quintilien, Alypius et Pythagore ne s'y trouvent point. La même singularité existe aussi à l'égard des temps modernes.

Le deuxième défaut que nous avons remarqué dans l'ouvrage de M. Grosheim, est de ne pas renfermer tout ce qui pouvait et devait s'y trouver dans les articles qu'il a donnés. Sans doute la brièveté est une nécessité d'un livre semblable; mais des dates, des titres d'ouvrages y sont indispensables, car ce n'est que cela qu'on peut y chercher; pour des détails étendus on a recours à d'autres livres; ces espèces de manuels ne peuvent contenir que des indications; mais celles-ci doivent être précises et suffisantes.

Il serait facile à M. Grosheim de corriger ces imperfections de son travail dans une deuxième édition.

ÉTRENNES MUSICALES.

AÉRÉPHONE DE DIETZ.

Le succès qu'obtiennent en Allemagne les petits instrumens à vent connus sous le nom de *Physharmonica* et d'*Eolharmonica*, ainsi que la difficulté qu'il y a de les faire venir en France, à cause des frais considérables de transport, a donné à M. Dietz l'idée d'en construire de semblables. Mais comme il est dans la nature des choses de s'améliorer incessamment, il se trouve que M. Dietz a surpassé son modèle. L'*Aéréphone* est construit d'après un système préférable à celui employé jusqu'ici; le son de cet instrument, qui imite merveilleusement celui du hautbois et du cor anglais, se modifie au moyen de la pression plus ou moins forte de la pédale: ce qui lui donne une délicatesse d'expression que n'ont pas les *Physharmonicas*.

Ajoutez à cela que l'*Aéréphone* est d'une forme plus élégante et toute mignonne, ce qui en fait un joli meuble de salon. M. Dietz a fait construire, pour l'époque du 1er janvier, une grande quantité de ces instrumens à trois et à quatre octaves. Ce sont assurément de charmantes étrennes musicales. Rien de plus délicieux que l'*Aéréphone* jouant dans les jolis romances de M. Panseron la partie composée pour le hautbois ou servant de chant principal à un accompagnement de piano.

On trouve de ces instrumens chez M. Dietz, facteur de pianos, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 23.

Et à l'*Agence générale de la Musique*, rue du Helder, n° 13.

Bulletin d'Annonces.

Cours de piano à l'usage des gens du monde, par L. Adam, chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur du Conservatoire de musique; chez Érard, rue du Mail, n° 13.

Le cours aura lieu trois fois par semaine. Chaque élève aura une demi-heure de leçon. Les personnes qui voudraient ne prendre qu'une ou deux leçons par semaine, pourront s'arranger avec M. Adam.

Conditions du Cours : 50 fr. par mois, *payables d'avance.*

S'adresser chez M. Érard, rue du Mail, n. 13; ou chez M. Adam, rue de Chartres du Roule, n. 19.

Ecole de Musique. M. Desirrier, auteur d'une nouvelle méthode élémentaire de musique, vient d'ouvrir plusieurs cours de solfége d'après sa méthode. Prix : 10 fr. par mois. Rue d'Amboise, n. 7, près le théâtre Italien.

Vingt-quatre Études composées pour le piano et dédiées à S. A. madame la princesse Marie d'Orléans par J. Zimmerman, professeur au Conservatoire et membre de la Légion-d'Honneur. Œuvre 21. Prix : 20 fr.

A Paris, chez Launer, éditeur marchand de musique et de pianos, boulevard Montmartre, n. 14.

Nous analyserons cet ouvrage remarquable dans un de nos prochains numéros.

Trois romances avec piano ou guitare, composées par le comte Achille de Montendre.

A paru,

N. 1. *Encore, encore aimer!* imitation de lord Byron, dédiée à Mme Victorine du Bignon. Prix : 2 fr. avec piano, 1 fr. avec guitare.

Sous presse.

N. 2. *Il n'est plus là!* imitation de Schiller, dédiée à Mme de Lamaze. Prix: 2 fr. avec piano, 1 fr. avec guitare.

N. 3. *Adieu pour toujours!* imitation de W. Goethe, dédiée à L. Prix: 2 fr. avec piano, 1 fr. avec guitare.

Chez Mme Joly, arcade de l'Institut, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder.

Hummel. Souvenirs de Paganini, fantaisie pour piano. — 6 fr.

Op. 120, n° 1, 2, 3. Trois airs anglais variés pour piano seul. *Chaque* 4 50.

« 121. Rondo élégant pour piano. — 6 fr.

« 122. Rondo villageois, id. — 5 fr.

Kuhlauf. 111. Trois rondos pour piano à quatre mains.

N. 1. Thème autrichien. — 7 fr. 50.

2. Air militaire anglais. — 7 fr. 50.

3. Galoppade hongroise. — 7 fr. 50.

112. Trois airs variés pour piano solo.

N. 1. Cavatine du Pirate. — 5 fr.

2. Mélodie autrichienne. — 5 fr.

3. Thème de Hummel. — 5.

Hummel. Grande Méthode théorique et pratique pour le piano-forte, traitant de tout ce qui a rapport à cet instrument, depuis les premiers élémens jusqu'au plus haut degré de perfection. — Nouveau prix : 80 fr.

1re partie séparément. — 24 fr.

2e partie. — 45 fr.

3e partie. — 15 fr.

Chez A. Farenc, éditeur, rue Saint-Marc, n. 21.

Chants polonais nationaux et populaires, en deux livraisons ornées d'une vignette nationale, traduits du polonais par G. Fulgence, arrangés à deux ou plusieurs parties par Albert Sowinski. Prix de deux livraisons: 30 fr. A Paris, chez Albert Sowinski, rue Poissonnière, n. 7, et chez Ph. Petit, éditeur de musique.

La première livraison des *Chants polonais* a été annoncée dans la *Revue musicale* avant la révolution de juillet. Le succès qu'obtint cette publication, succès qui était dû autant aux choix heureux des morceaux qu'au luxe typographique, ne manquera pas d'accueillir la seconde livraison. C'est d'ailleurs presque une œuvre de circonstance; tout ce qui parle de l'héroïque Pologne porte avec soi un puissant intérêt.

Choix de musique à voix égales, avec accompagnement obligé ou *ad libitum* de piano, orgue ou autres instrumens, publié pour l'usage du Conservatoire de musique classique, par M. Choron, fondateur et directeur de cet établissement.

L'obligation où s'est trouvé le directeur du Conservatoire de musique classique de faire confectionner une grande quantité de copies pour le service des classes et pour l'usage des concerts de cet établissement, l'a conduit à préférer la voie de la gravure, comme plus sûre, plus prompte et moins dispendieuse. Il a encore trouvé dans le plan de cette adoption un avantage qui a achevé sa détermination; c'est celui de faire participer le public au succès de son entreprise par l'acquisition des produits. C'est d'après ce motif qu'il se décide à en faire aujourd'hui l'annonce, en publiant en même temps le mode d'exécution et les conditions d'acquisition.

Tous les ouvrages dont il s'agit seront exécutés d'une manière commode et économique; ils seront gravés en partition vocale, avec basse continue ou accompagnement de piano, en format portatif (nom de Jésus in-8°, format de guitare). Chaque cahier de huit pages sera du prix de 50 centimes.

Nous annonçons dès aujourd'hui comme étant sous presse les madrigaux de Clari et les psaumes de B. Marcello, ouvrages qui doivent faire la base de l'enseignement vocal dans toute école de musique digne de ce nom.

Chacun des duos de Clari tiendra un cahier; chaque trio, un et demie.

Les psaumes de B. Marcello formeront une collection de 120 à 130 cahiers, dont nous ne pouvons placer ici le détail, mais sur lesquels nous croyons pouvoir donner quelques renseignemens qui instruiront les amateurs.

Ces psaumes sont au nombre de 50; ils offrent des solos et morceaux d'ensemble calculés pour tous les alliages possibles de voix, comme on va le voir.

Solos. Basse, psaume 42; alto, ps. 8, 15, 22; soprano, ps. 14, 38, 46.

Duos. Deux basses, ps. 13; basse et tenor, ps. 24, 29, 35; basse, alto, ps. 1, 2, 5, 6, 33, 39, 45; basse et soprano, ps. 7; deux tenors, ps. 16; tenor et alto, 12, 22; deux altos, ps. 11; alto et soprano, ps. 3, 4, 27, 37; deux sopranos, ps. 41.

Trios. Basse, tenor et alto, ps. 9, 17, 23, 25, 28, 30, 31, 32, 34, 40, 44, 48, 50; basse, tenor et soprano, ps. 26, 47; basse, alto et soprano, 49.

Quatuors. Deux basses, tenors, et alto, ps. 10; basse, deux tenors et alto, ps. 18; basse, tenor et deux altos, ps. 20; basse, tenor, alto et soprano, ps. 10, 36, 43.

Il faut remarquer que dans les solos la basse et l'alto peuvent se remplacer l'une par l'autre, de même pour le tenor et le soprano. La même substitution peut avoir lieu en beaucoup de cas dans les morceaux à plusieurs voix, notamment dans tous les duos. Dans les trios et quatuors, elle peut s'opérer toutes les fois qu'il n'en résulte pas un renversement total d'harmonie, et presque sans exceptions quand on joint l'accompagnement. On voit donc que l'usage de ces compositions est presque universel, et l'on remarque que depuis un siècle qu'elles ont été publiées, elles n'ont cessé d'être chantées dans toute l'Italie, où elles le sont encore et le seront habituellement à perpétuité. On sentira de quelle ressource elles seront pour toutes les réunions musicales, les pensionnats, les cercles de musique, que la modicité du prix et la facilité d'acquisition doivent encore concourir à en propager l'usage.

CHANGEMENT DE DOMICILE.

M. A. Farrenc, éditeur de musique, ci-devant rue J.-J. Rousseau, n° 12, demeure maintenant rue Saint-Marc, n° 21. Il prie les personnes avec lesquelles il a l'honneur d'être en relation de vouloir bien prendre note de sa nouvelle adresse, afin d'éviter les retards de correspondance.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 46

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 24 DÉCEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

ACOUSTIQUE FONDAMENTALE.

Cinquième lettre à M. FÉTIS.

Monsieur,

Dans ma lettre précédente, j'ai cité une expérience qui est connue de tous les facteurs d'orgue et de piano. Deux tuyaux d'orgue sont montés à deux tons qui forment entre eux une forte dissonance. Si on les fait résonner ensemble, l'auditeur souffre en raison de la délicatesse de son organisation; de plus, il entend un battement dur et prononcé. En cas semblable, deux cordes de piano se montrent agitées d'un frémissement convulsif.

Tous ces effets se terminent aussitôt que l'on a porté les deux tuyaux ou les deux cordes, soit à l'unisson, soit à un intervalle concordant, tel que l'octave, la quinte, la tierce, la quarte; le battement a cessé, et la souffrance de l'auditeur est remplacée par du plaisir.

Ainsi, l'*interférence* réciproque de deux sons que l'on fait résonner ensemble peut être sensible à notre organe de l'ouïe par un effet qui lui soit pénible ou qui lui soit agréable, par une *dissonance* plus ou moins choquante, ou par un *accord* plus ou moins satisfaisant.

Quelles sont les conditions qui déterminent ces deux résultats opposés? Nous ne saurions les saisir dans les sons même; les globules subtils, dont tout se compose, sont d'une ténuité qui les affranchira à jamais de tous nos moyens d'observation.

Mais les corps solides élastiques qui projettent le fluide sonore sont à notre disposition; nous pouvons connaître avec une précision rigoureuse leur longueur, leur diamètre, le degré de tension donnée à leur ressort; et l'expérience la plus invariable nous a fourni les moyens de fixer avec une exactitude mathématique les rapports du *ton* de chaque corps sonore avec ces trois conditions de son existence: la longueur, le diamètre et le degré de tension.

Ainsi, nous savons avec pleine certitude que si deux cordes de piano étant de même grosseur et soumises au même degré de tension, l'une est deux fois plus longue que l'autre, les deux sons qu'elles projettent sont à l'*octave* l'un de l'autre, le plus grave étant fourni par la corde double en longueur. Nous entendons l'accord de *quinte*, si les longueurs des deux cordes sont entre elles dans le rapport de 2 à 3; l'accord de *quarte*, si le rapport des longueurs est celui de 3 à 4; l'accord de *tierce majeure*, si le rapport est celui de 4 à 5; l'accord de *sixte majeure*, si le rapport est celui de 3 à 5; l'accord de *tierce mineure*, si le rapport est celui de 5 à 6; l'accord de *sixte mineure*, si le rapport est celui de 5 à 8. Au-delà commencent les *dissonances*, et d'abord la *seconde majeure;* les longueurs des deux cordes qui la font entendre sont entre elles comme 8 est à 9: vient ensuite la *quarte superflue*, nommée aussi *triton;* le rapport des deux cordes est celui de 18 à 25. Au-delà de la quarte superflue, les dissonances deviennent des *discordances*, tant il y a de distance entre les termes des rapports qui les expriment; la *seconde diminuée*, par exemple, est produite par deux cordes dont les longueurs sont entre elles comme 375 est à 384.

Mais sommes-nous certains que les nombres des vibrations exécutées par deux cordes sonores soient toujours entre eux dans le même rapport que les longueurs de ces cordes? Les vibrations de la corde qui fait entendre le son le plus grave ne sont-elles pas encore trop rapides pour pouvoir être comptées? On peut répondre, en premier lieu, que Sauveur, et plus récemment M. Savart, sont parvenus à les compter; en second lieu, le raisonnement le plus simple atteste que le nombre des vibrations de toute corde frappée est inversement proportionnel à sa longueur; que si, par exemple, ayant

la longueur d'un pied, elle fait cent vibrations par seconde, elle ne peut plus en faire que cinquante si, conservant la même grosseur, et tendue par le même poids, elle acquiert subitement une longueur de deux pieds; en effet, la force qui monte son ressort se trouvant alors distribuée sur une masse double, ne conserve plus sur chaque point que la moitié de son intensité primitive.

Ainsi, nous pouvons établir en fait positif que lorsque deux cordes de longueur inégale font entendre deux sons à l'octave l'un de l'autre, la plus courte fait dans le même temps deux fois plus de vibrations que la plus longue.

Rappelons maintenant que chaque globule de fluide sonore transpiré par un corps frappé est essentiellement en vibration pendant qu'il traverse l'espace; et sa vibration a été fixée d'avance par les conditions actuelles du corps qui l'a lancé, c'est-à-dire qu'il n'a pu jaillir qu'animé d'une vibration isochrone à celle de ce corps. Ainsi, les globules sonores, lancés par deux cordes à l'octave l'une de l'autre, vibrent exactement, tout en traversant l'espace, comme vibrent les cordes qui les ont projetés; ceux qui sont émanés de la corde la plus courte font, dans le même temps, deux fois plus de vibrations que les globules émanés de la corde qui a deux fois plus de longueur.

Cela posé, revenons au Principe de tous les mouvemens, de tous les effets, à l'*Expansion*.

Nous avons vu que cette Force unique produit seule, non-seulement tous les actes de divergence rayonnante, mais encore tous les actes de convergence destinés à balancer cette divergence même. Lorsqu'elle agit comme puissance convergente, elle ramène les unes vers les autres, elle rapproche, elle combine toutes les substances divisées et ductiles qui s'apprêtaient à dépasser la mesure d'extension permise par l'équilibre. Mais, dans ce travail de rapprochement, de combinaison, de retour à l'Équilibre, l'Expansion convergente est plus ou moins favorisée par l'état actuel des globules sur lesquels elle exerce sa puissance; par exemple, lorsqu'elle est appelée à réprimer la divagation ardente à laquelle s'excitent réciproquement deux sons véhémens jetés ensemble dans le même lieu, elle peut trouver ces deux sons en vibrations isochrones, ou en vibrations disparates, ou en vibrations intermédiaires entre l'identité parfaite et l'absence de tout rapport. S'ils sont déjà homogènes de vibration, s'ils sont à l'*unisson*, la puissance convergente n'a d'autre effet à produire que de condenser leur somme réunie, mais elle n'a aucun besoin de les entrelacer pour les conduire à une distribution uniforme; cette uniformité existe déjà; aussi l'*unisson* n'est pour nous qu'un son fortifié; il ne nous procure point la sensation d'un *accord* opéré entre deux choses d'un caractère différent.

Si les deux sons projetés ensemble dans le même lieu sont fortement hétérogènes de vibration, leur entrelacement est d'abord provoqué par la puissance convergente, car sans intercalation réciproque comment parvenir à l'uniformité de distribution?

Mais, aux premières tentatives de cette distribution, quel tumulte, quel désordre! Par exemple, des deux sons qui forment ensemble la *seconde diminuée*, l'un fait 375 vibrations, tandis que l'autre en fait 384; pour que les deux projections sonores arrivent à une distribution uniforme, à un *accord*, il faut donc que des masses de 375 globules, d'une part, s'intercalent en tout sens entre des masses de 384 globules. Quel tiraillement avant qu'une telle intercalation puisse s'établir! A l'aide du temps, sans doute, elle serait possible, ou même inévitable, tant la puissance d'Equilibre est impérieuse. En chimie, elle finit toujours par amener la combinaison des substances les plus hétérogènes; mais lorsque celles-ci sont en repos, la moindre agitation l'empêche ou la retarde. Bien loin que les deux sons projetés ensemble dans le même lieu y soient en repos, ils s'y poursuivent, s'y renouvellent sans cesse, et toujours dans le même état d'hétérogénéité. Leur entrelacement, leur combinaison, leur *accord* ne peut donc jamais se produire; ils ne peuvent que rester en lutte violente, et le choc de leurs querelles doit refluer jusque vers les corps qui les projettent. De là, dans les cordes de piano, le frémissement convulsif; de là, dans les tuyaux d'orgue, plus difficiles à mouvoir, ces battemens qui ont un caractère réel de fièvre, de souffrance; et nous, qui nous trouvons placés dans l'enceinte du combat, nous souffrons aussi par notre organe de l'ouïe; nous donnons le titre de choquante, de *discordante*, de déchirante, à la sensation pénible que nous recevons

Mais si les deux sons, sans être homogènes de vibration, sont très près de l'être; si, par exemple, les globules de l'un font une vibration, tandis que ceux de l'autre en font deux, leur entrelacement est à la fois rapide, bien ordonné et paisible; ils entrent presque subitement en bonne intelligence; ils se mettent d'*accord*; et nous, qui les recevons dans cet état de mouvement si doux et si facile, nous goûtons avec charme la sensation de leur *harmonie*.

Une sensation analogue serait donnée à nos regards, si l'on faisait défiler devant nous un régiment composé d'hommes et d'enfans entremêlés avec uniformité, et marchant de manière à ce que les hommes fissent un

pas tandis que les enfans en feraient deux. Cette coïncidence si prompte, coupée cependant, au milieu de chaque pas d'homme, par un pas isolé de chaque enfant, nous serait encore plus agréable que le mouvement pleinement uniforme; nous avons reconnu que l'*unisson* tombait bientôt dans la monotonie.

Mais l'accord de l'*octave* lui-même n'arrive que trop promptement lui-même à cette monotonie, fruit important du repos prolongé. Notre second besoin, qui est celui de la variété dans nos plaisirs, et même un peu de la difficulté, nous fait préférer l'accord de *quinte* à l'accord de l'octave. Lorsque deux sons à la quinte l'un de l'autre sont jetés dans le même lieu, les globules de l'un font deux vibrations tandis que les globules de l'autre en font trois; leurs mouvemens coïncident au terme de chaque seconde vibration du premier et de chaque troisième vibration du second. Cette coïncidence a moins de simplicité, moins de régularité que celle de deux sons à l'octave l'un de l'autre; mais elle est encore assez facile pour que la puissance d'équilibre entremêle très rapidement les deux sons, et les conduise à un entrelacement uniforme; c'est alors un régimeot bien ordonné, qui marche sans confusion, selon un rhythme d'une cadence harmonique, cependant singulière; nous prenons du plaisir à le voir marcher; nous écoutons avec plaisir le bruit légèrement saccadé de ses mouvemens.

Les instrumens à vent formés d'un seul tube, le cor, par exemple, et la trompette, prennent la quinte avec beaucoup de facilité, et l'octave avec plus de facilité encore; les tuyaux d'orgue, qui *octavient* spontanément lorsque le souffle est renforcé, ne passent point d'eux-mêmes à la quinte; le musicien qui fait entendre sur le cor l'intervalle de quinte, a donc besoin d'un peu d'art; il lui en faut davantage pour faire entendre la *quarte*, parce que c'est déjà un intervalle moins concordant que celui de la quinte; la puissance d'équilibre trouve déjà plus de difficulté, ou plutôt moins de facilité à rassembler sous une distribution uniforme des globules venus de deux sources différentes, et qui, les uns, font trois vibrations, tandis que les autres en font quatre. La coïncidence des mouvemens est encore un plus écartée, et, pour cette raison, l'*accord* rendu un peu moins facile, lorsque les globules venus d'une source font quatre vibrations tandis que ceux qui sont venus de l'autre source en font cinq; les deux corps sonores sont alors montés à la *tierce majeure*, accord en effet un peu moins harmonique que celui de quarte. Enfin, à mesure que les rapports des nombres de vibrations exécutées par deux sons différens s'éloigneront de la simplicité mathématique, la facilité de leur entrelacement harmonique, de leur *accord*, diminuera; à un certain terme, elle se changera en difficulté qui augmentera progressivement, et qui, dès le moment où elle sera bien caractérisée, se montrera insurmontable autrement que par des procédés d'*entremise* ou des moyens de *conciliation*.

Ici commence, en musique, l'harmonie multiple ou compliquée; harmonie qui donne à cet art tant de ressources, de variété, de richesse. Nous en exposerons le principe dans la lettre suivante. Terminons celle-ci par quelques vues générales.

L'explication que nous venons de donner de l'harmonie simple ou du premier degré, suffit pour nous montrer qu'en dernière analyse toute harmonie des êtres, dans la nature, doit se réduire à celle de leurs mouvemens. L'ordre ou le désordre de distribution seraient de toute indifférence à des êtres pleinement et constamment en repos; et d'ailleurs des êtres pleinement, constamment immobiles, quelle serait l'utilité ou la raison de leur existence?

Ainsi, le mouvement, mais le mouvement réglé par des lois, le mouvement harmonique est l'ame de la nature.

Il suit de là que, s'il est dans la nature un ordre d'effets par lesquels le mouvement signale, et le mode imposé à son exercice, et les limites qui le retiennent, et les lois qui font son harmonie, cet ordre d'effets doit être étudié comme base de toute science; le bien connaître, c'est posséder la clef de l'univers.

La science des effets sonores est cette clef universelle. Le son se produit par expansion rayonnante: voilà pour son mode de mouvement; autour de chaque corps sonore, il est retenu par l'expansion coalisée des êtres qui l'environnent: voilà pour ses limites. Dans ses relations de lui à lui-même, dans ses combinaisons, il est réglé par les rapports les plus simples: voilà pour son harmonie; et où pourrait être l'harmonie des rapports, si ce n'était dans leur simplicité?

Expansion en harmonie: c'est donc là le mot de l'immense énigme, mot pressenti par Platon et Pythagore, lorsqu'ils considéraient la musique comme la poésie de la nature; mot dont la science générale développe graduellement les détails, mais dont la musique seule peut donner le sens clair et précis, parce que la musique seule met en œuvre, avec une clarté parfaite, des mouvemens d'une précision rigoureuse.

Expansion harmonique: c'est celle d'un concert, et l'univers est le concert des êtres.

Azaïs.

PUBLICATIONS ÉLÉMENTAIRES.

Méthode pour apprendre le piano-forté, à l'aide du *Guide-Mains*, contenant : les principes de musique, un système complet du doigter, la classification des auteurs à étudier, des règles sur l'expression, sur la manière de phraser, sur la ponctuation musicale, etc.; suivie de douze études. Dédiée aux Conservatoires de musique de l'Europe, par Fred. Kalkbrenner, chevalier de la Légion-d'Honneur. Œuvres 108. Prix : 25 fr.

A Paris, au bureau de l'Agence-Générale *de la Musique*, rue du Helder, n° 13; chez J. Pleyel et comp., rue Grange-Batelière, n. 2; H. Lemoine, rue de l'Échelle, n. 9; Ph. Petit, rue Vivienne, 18; E. Troupenas, rue St.-Marc, 23; Meissonnier, rue Dauphine, 24; Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.

Après tant d'ouvrages élémentaires publiés pour faciliter l'étude de la musique, d'un instrument quelconque, de l'harmonie ou de la composition, il est peu de personnes qui ne soient disposées à mettre en doute l'utilité d'en faire de nouveaux, et l'on est forcé d'avouer, à l'examen de ceux qu'on voit paraître chaque jour, que leurs préventions ne sont que trop justifiées. Peu de vérités nouvelles jaillissent de tout cela; et l'on peut mettre souvent en question si les auteurs de ces ouvrages ont eu un autre but que de travailler pour leur propre intérêt, ou s'ils n'ont été guidés par leurs préjugés et par les illusions de leur amour-propre. Toutefois, ce serait une erreur de croire que tout ce qui peut être utile a été dit. Une science, un art quelconque, sont susceptibles d'être considérés sous des points de vue différens; or, la plupart des savans et des artistes ne saisissent qu'un des côtés de l'art ou de la science qu'ils cultivent; ils s'y appliquent de préférence, y font quelquefois des découvertes, et contribuent ainsi plus utilement à l'avancement de cet art ou de cette science que s'ils l'avaient étudié d'une manière plus générale.

Prenons pour exemple le piano. Près de cinq cents méthodes ont été publiées dans toutes les langues pour enseigner le mécanisme de cet instrument, depuis le milieu du dix-septième siècle jusqu'aujourd'hui; le plus grand nombre est tombé dans un oubli mérité, mais quelques-uns de ces ouvrages ont acquis une réputation européenne par des qualités très différentes. Ainsi, l'*Essai sur l'art de jouer du clavecin*, de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, se fait remarquer par une excellente analyse des qualités du style d'exécution, par un exposé fort clair des principes du doigter de l'école des Bach, et par des considérations sur la partie harmonique de l'art de jouer des instrumens à clavier; l'*École du clavecin*, de Turk, se distingue par des recherches profondes, mais plus théoriques que pratiques sur les diverses parties de l'art du pianiste; la *Grande École du forte-piano*, d'Auguste-Eberhard Müller, mérite particulièrement des éloges pour ce qui concerne le doigter dans la musique écrite en harmonie serrée et à plusieurs parties à chaque main; le *Gradus ad Parnassum* de Clementi est une excellente classification des styles et des difficultés; enfin la *Méthode de piano* de M. Adam, devenue si populaire en France, a mérité son succès par sa clarté méthodique et un bon système de doigter. Tous ces ouvrages doivent entrer dans la bibliothèque d'un pianiste qui veut étudier sérieusement les principes de son art.

D'autres motifs rendent nécessaire à de certaines époques le renouvellement des ouvrages élémentaires sur les diverses branches de la musique et particulièrement sur l'art de jouer du piano, dont il s'agit ici : le plus important de tous consiste dans les variations de goût qui se produisent d'âge en âge, et qui donnent naissance à des difficultés d'espèces nouvelles. Il est des principes de tous les temps et qui ne doivent point varier dès qu'ils sont découverts; mais il est d'autres choses qui, après avoir été considérées comme des parties accessoires de l'art, en deviennent ensuite les plus importantes et exigent des études particulières qui n'avaient point été faites jusque là.

Lorsqu'un grand instrumentiste entreprend d'écrire sur le mécanisme de son instrument, il inspire à juste titre une confiance qu'on refuse à un homme inconnu, quel que soit d'ailleurs le mérite de celui-ci; cependant le résultat ne répond pas toujours à l'attente du public; on a eu la preuve de cette vérité dans la *Méthode de piano* de M. Hummel, car cet ouvrage n'a pas justifié ce qu'on espérait d'un artiste si distingué. Il n'en sera pas de même de la nouvelle publication de M. Kalkbrenner, j'ose l'affirmer. Pour acquérir le mécanisme parfait qu'on remarque dans le jeu de ce pianiste célèbre, pour posséder l'art de tirer un si beau son de l'instrument, pour avoir tant d'indépendance dans les doigts et tant de liberté dans l'habitude du corps, on conçoit qu'il a fallu étudier par une autre méthode; en un mot par d'autres procédés que ne l'ont fait ceux qui ne possèdent pas ces avantages; or ce sont ces procédés, cette méthode que M. Kalkbrenner vient révéler aux pianistes après y avoir puisé les principes de sa haute réputation. Il ne s'agit point dans son ouvrage d'une classification plus ou moins méthodique de choses déjà connue sou d'observations de détail; c'est l'art refait en entier, repris par sa base; c'est la théorie du mécanisme de l'articulation des doigts et des règles du doigté rendue sensible. Enfin c'est, après tant de méthodes, une méthode neuve

que je crois la meilleure en ce qui concerne le mécanisme. Ecoutons M. Kalkbrenner dans l'explication qu'il donne des circonstances qui l'ont conduit à l'adoption de cette méthode.

« Ce qui arrête les commençans, dit-il, c'est la raideur extrême qu'ils mettent à tout ce qu'ils font; elle seule est cause que leurs doigts se cramponnent sur le clavier de manière à donner aux mains la position la plus disgracieuse. Très souvent la vie entière suffit à peine pour corriger les mauvaises habitudes contractées durant les trois premiers mois de leçons.

« Je n'avais point échappé à cet écueil, même après avoir obtenu le premier prix au Conservatoire de Paris; mon maître, M. Adam, me grondait toujours quand j'avais des cadences à faire, car alors mon petit doigt se raidissait de telle sorte que ma main semblait estropiée.

« Après mille essais infructueux, l'idée me vint que tout ce qui tient au mécanisme du piano pouvait être étudié à l'aide d'un moyen mécanique qui donnât de prime abord aux mains leur véritable position; je trouvai qu'en soutenant avec ma main gauche mon poignet droit, la force concentrée entièrement dans les doigts devenait d'autant plus grande qu'elle était augmentée de toute celle qui servait auparavant à raidir les bras et les mains. Ce premier résultat m'enhardit; il ne s'agissait plus que d'avoir un point d'appui : dans mon impatience, à défaut d'autre expédient, je pris un vieux fauteuil dont je sciai l'un des bras, puis tournant l'autre vers les touches du piano, et introduisant mes jambes par-dessous, je me trouvai placé de manière à jouir pleinement du succès que je venais d'obtenir; mes avant-bras ainsi appuyés sur le bras du fauteuil, me mettaient à même de remuer les doigts sans la moindre contraction. »

Plus loin, M. Kalkbrenner ajoute : « Du moment où j'eus découvert la possibilité d'étudier, les bras appuyés, je conçus une manière nouvelle de travailler. Ayant remarqué que la plupart des traits finissent toujours par l'emploi de cinq notes, et qu'en faisant des gammes, après avoir une ou plusieurs fois passé le pouce, il fallait encore finir par-là, je m'appliquai à faire ma principale étude de ces cinq notes en les diversifiant autant que possible; c'est ce qui m'a donné dans l'exécution des choses même les plus difficiles, cette tranquillité de mains et de corps que l'on remarque surtout dans mon jeu. Je ne conseille point de faire jouer des gammes trop tôt aux élèves : on risque de leur faire contracter de la raideur dans les bras; il faut être sûr que leurs doigts ont acquis une certaine indépendance, avant d'essayer de leur apprendre à passer le pouce.

« Le *Guide-mains* que je fais paraître avec cette méthode, remplacera mon fauteuil; il déterminera positivement la hauteur de la chaise du piano, qui doit être faite de manière que l'avant-bras de l'exécutant soit parfaitement horizontal. Avec ce *Guide-mains* il est impossible de contracter de mauvaises habitudes. Je le recommande surtout aux personnes délicates que l'étude du piano fatigue; elles trouveront, leurs bras étant appuyés et les doigts seuls agissant, la possibilité d'étudier davantage sans craindre de se faire mal à la poitrine. Les personnes qui vivent en province, celles qui passent quelque temps à la campagne, peuvent s'en servir avec succès; la mère, qui surveille les études de ses enfans, pourra également, et pendant qu'ils sont éloignés de leur maître, non-seulement les empêcher de rétrograder, mais obtenir de nouveaux progrès. Avec le *Guide-mains* et cette méthode, toute personne enfin, sachant la musique, peut donner des leçons de piano, et celles même qui voudraient l'apprendre sans maître pourraient arriver jusqu'à un certain degré, sans l'appréhension d'avoir à désapprendre un jour. »

Ce qu'on vient de lire indique en quoi diffère la méthode de M. Kalkbrenner de celles qui ont été publiées précédemment. Dirigé par l'expérience de ses propres études, l'auteur de cette méthode a réduit à un petit nombre d'exercices l'étude de la mécanique des doigts, parce qu'il lui a paru inutile de grossir son livre de traits dont l'analogie est évidente; il en a fait l'analyse, et en quelque sorte la dissection, dans les élémens qu'il a présentés sous la classification de divers degrés de force. Les quatre premiers degrés de force renferment les types de tous les traits qui n'obligent point à passer le pouce. Au cinquième degré se présentent seulement les gammes simples, doubles, en tierces, en sixtes, en octaves, par mouvement contraire, diatoniques, chromatiques, et les extensions. Là se termine la première partie de ces exercices, qui contiennent, comme je viens de le dire, les types de tous les traits possibles : cependant tout cela est renfermé dans *trente-cinq pages.*

La deuxième partie, formant vingt et une pages, contient douze exercices généraux qui renferment les plus grandes difficultés du piano. Ainsi, au lieu de ces immenses recueils de traits qu'on trouve dans beaucoup de méthodes, il ne s'en trouve ici qu'un petit nombre bien choisis qui remplissent mieux l'objet (l'assouplissement et l'indépendance des doigts) que ne peuvent faire des collections de difficultés mal classées. La méthode de M. Kalkbrenner est rationnelle; c'est une heureuse application faite à l'étude du piano, du système des principes généraux auxquels se rattachent tous les

faits particuliers : système qui a fait faire d'immenses progrès aux sciences dans les temps modernes, et par lequel j'ai essayé de résumer tout l'art d'écrire et d'analyser la musique, dans mes traités d'harmonie et du contrepoint.

La méthode de M. Kalkbrenner diffère encore de celles qui ont été publiées jusqu'ici par la partie théorique de l'art de jouer du piano, dont il a fait précéder les exercices; elle se rapproche en cela de l'excellent ouvrage que M. Baillot a rédigé pour les classes de violon du Conservatoire. J'y remarque d'abord un article sur les gammes mineures, où les vrais principes de la tonalité sont exposés contrairement au mauvais usage de la plupart des pianistes français. Les règles et les observations sur l'usage des pédales, sur l'expression, sur le rhythme et la manière de phraser, sur la manière d'attaquer la note et les modifications du son, enfin, sur le doigter et la manière d'étudier, sont d'un artiste qui a étudié sérieusement son instrument, et dont la sagacité en a découvert toutes les ressources. Elles seront aussi utiles aux professeurs qu'aux élèves.

A l'égard de ce que M. Kalkbrenner nomme le *guide-mains*, j'avoue que j'aurais été tenté de trouver quelque exagération dans les avantages qu'il lui attribue, si je n'en avais fait moi-même l'épreuve, et si je n'avais reconnu, dès le premier essai, la facilité que cet appareil donne à l'articulation des doigts. Cet avantage est si grand, qu'on ne peut douter du succès qu'il obtiendra, ni de son adoption par tous les pianistes, aussitôt qu'il sera connu. En faisant cette prédiction, je n'oublie pas toutefois les obstacles que rencontrent les méthodes nouvelles dans les préjugés de l'habitude. Commencer l'étude du piano, par exemple, autrement que par les gammes, paraîtra bizarre à beaucoup de maîtres; se condamner à ne point jouer de pièces pendant plus d'une année, semblera pénible à beaucoup d'élèves; mais lorsque des résultats brillans, inattaquables, auront été obtenus, les résistances premières s'effaceront, et ces résistances seront d'autant moins prolongées dans ce cas, que le grand talent de M. Kalkbrenner étant le produit de la méthode qu'il indique, servira de réponse péremptoire à toutes les objections. FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

LE BARBIER DE SÉVILLE. — Continuation des débuts de Mme Raimbaux.

Il n'y a maintenant plus de doute sur l'avenir de Mme Raimbaux; avant peu elle sera comptée au nombre des cantatrices les plus distinguées qui brillent maintenant sur les principaux théâtres de l'Europe. Ajoutons qu'elle y joindra un talent assez rare de bonne comédienne, au moins dans le genre bouffe. Tant et si bien on a chanté la cavatine de Rosine, qu'il paraît bien difficile de s'y faire remarquer aujourd'hui; et pourtant il est certain que Mme Raimbaux la chante.... oserais-je dire? eh! pourquoi pas? elle la chante mieux qu'aucune des cantatrices par qui nous l'avons entendue. Moins prodigue d'ornemens que Mlle Sontag, plus soigneuse de conserver le caractère original de la composition que Mme Malibran, elle a cependant profité de ce qu'elle a entendu faire à ces deux virtuoses, et a su approprier avec goût à ses propres moyens ce qu'elle leur a emprunté. Il y a dans sa manière de rendre ce morceau quelque chose de complet, de bien dessiné, qui laisse après soi une impression de plaisir sans mélange.

Dans le duo avec *Figaro*, elle fait aussi de jolies choses; mais à la représentation de jeudi elle n'a pas été irréprochable. Soit qu'elle n'eût pas entendu l'orchestre, soit qu'elle fût dominée par l'émotion, elle a chanté légèrement au-dessus du ton. Sans doute ce défaut disparaîtra à une autre représentation, car l'intonation de Mme Raimbaux est généralement fort juste.

Lablache, toujours admirable comme acteur, et chanteur plein de goût, a beaucoup amusé l'auditoire par son jeu fin et spirituel.

Il y avait beaucoup de monde à cette représentation.

THÉATRE DES NOUVEAUTÉS.

Représentation au bénéfice de Mlle Félicie. — ADOLPHE ET CLARA, opéra en un acte, musique de Dalayrac. — Ouverture nouvelle, musique de M. Barbereaux. — Airs chantés par Mme Clara, Mlle Pougaud et M. Milhès.

Tout n'est pas bénéfice dans ces représentations données au profit de quelques acteurs : je suis tenté de croire qu'il y avait *maléfice* dans celle-ci, car au petit nombre de spectateurs qui se trouvaient dans la salle, on peut conjecturer que la recette n'a pas suffi pour payer les frais. Il est vrai que la composition du spectacle avait peu d'attrait pour le public. *Le Retour du Croisé*, vieille parodie d'un genre de mélodrame qui n'existe plus, *Adolphe et Clara*, joli opéra que cinq cents représentations usent depuis trente-deux ans, la farce de *Werther*, empruntée au vieux répertoire du théâtre des Variétés; rien de tout cela n'offrait beaucoup d'attraits aux oisifs de la capitale : aussi ne se sont-ils pas empressés de venir au rendez-vous que leur avait

donné Mlle Félicie. Je ne veux dire quelques mots de cette représentation qu'à cause de ses rapports avec la musique.

Il est vraiment dommage que la voix de Thénard ne soit pas d'un volume plus considérable, car il a du goût, de la facilité, et il joue avec beaucoup d'intelligence. Dans le rôle d'*Adolphe*, il est fort agréable. Les petites dimensions du théâtre de la salle des Nouveautés conviennent à ses moyens; il y a obtenu des applaudissemens mérités.

Mme Sallard n'est point une cantatrice, mais elle ne joue pas mal; dans des rôles de comédies à ariettes telles qu'*Adolphe et Clara*, elle peut obtenir du succès.

Je ne puis cacher à Mlle Pougaud qu'elle a chanté son air entre deux pièces à peu près de la même manière que les demoiselles qu'on entend aux distributions de prix dans les pensionnats. Avec si peu d'habileté, il me semble qu'il y a quelque témérité à se hasarder en public pour débiter de pareilles choses. C'est toujours quelque chose de froid et de peu d'intérêt qu'un air jeté comme cela entre deux pièces auxquelles il ne se rattache point: il faut beaucoup de talent pour trouver le moyen d'y plaire.

Ce talent, Mme Clara le possède, et son succès a été complet. Cette jeune dame me paraît destinée à briller un jour sur la scène de l'Opéra-Comique. Sa voix a du timbre et de l'étendue, sa prononciation est bonne, il y a du charme dans son accent; enfin elle possède déjà assez de talent pour qu'on puisse juger de celui qu'elle possédera quand elle aura acquis plus d'habitude.

M. Milhès, dans l'air de ténor de l'*Italiana in Algeri*, a éprouvé l'influence de cette froideur dont je parlais tout à l'heure à l'égard des airs qui ne tiennent à rien et qui sont simplement accompagnés par le piano. J'aurai à parler de ce jeune artiste à propos du *Barbier de Séville*, où il s'est fait entendre le lendemain.

Il y a du talent dans l'ouverture de M. Barbereau. La mélodie y domine, elle est élégante; l'harmonie est bien écrite, et il y a de l'habitude dans la disposition des effets de l'instrumentiste. Cette ouverture, bien rendue, a été applaudie.

—Un directeur de spectacle de province est-il embarrassé de satisfaire aux exigences de son public faute de nouveautés, il monte *le Barbier de Séville*. Une société d'amateurs veut-elle se donner le plaisir de se barbouiller de rouge pour jouer un opéra, c'est *le Barbier* qu'elle choisira au risque de n'avoir ni *Barbier*, ni *Almaviva*, ni *Rosine* convenables. Enfin si un ténor ou une *chanteuse à roulades* débutent, il vous faudra entendre encore *le Barbier*.

Trois débutans se sont montrés depuis quelques jours au théâtre des Nouveautés dans *le Barbier de Séville*: Mme Clara, M. Milhès et M. Lartique. Il est facile de voir que Mme Clara n'en est plus aux rudimens de l'art du chant: à un organe puissant et flatteur, elle joint une grande habitude dans l'emploi des fioritures, qu'elle prodigue peut-être un peu trop. Il ne manque plus à cette dame que ce qu'on appelle en langage de coulisses *des planches*; elle a été vivement applaudie, et pourrait occuper une place très distinguée sur une scène plus élevée. M. Milhès possède une voix d'un timbre agréable, et il a sur la plupart des chanteurs du théâtre des Nouveautés l'avantage d'être bon musicien et d'avoir étudié la méthode de chant italien: il a joué également avec intelligence le rôle du *Barbier*. Quant à M. Lartique, il a fait peu de progrès depuis ses débuts à l'Opéra-Comique.

— L'*Athénée musical* a donné jeudi dernier son concert mensuel qui a été fort brillant. Nous en rendrons compte dans un de nos numéros prochains; mais, en attendant, nous devons signaler les morceaux qui ont produit le plus d'effet et qui ont obtenu le plus d'applaudissemens. Au nombre de ces morceaux se trouvait un fragment de symphonie à grand orchestre, composé par M. Le Carpentier. Cette composition se fait remarquer par de l'originalité dans les idées, une facture élégante et pure, et beaucoup d'ordre dans les idées. Elle donne une opinion avantageuse du talent de M. Le Carpentier, et promet de l'avenir à ce jeune compositeur.

Le talent brillant de M. Herz a obtenu le succès le plus décidé dans une fantaisie avec orchestre, composée par ce virtuose, et exécutée par lui sur un piano nouveau à sept octaves. Cet instrument laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la qualité et de l'égalité des sons.

M. Cuvillon a aussi mérité des applaudissemens dans un solo de violon; quant à M. Vinit, qui s'est fait entendre dans un solo de cor anglais, son exécution est pure, sa qualité de son bonne, mais on désirerait un peu plus de chaleur et d'accent dans sa manière de phraser.

— Un concert fort remarquable par le choix des artistes qui s'y feront entendre, aura lieu demain, 25, au Théâtre-Italien. Pour la partie instrumentale, MM. de Beriot et Herz; pour le chant, MM. Rubini, Lablache, MMmes Malibran, Raimbaux, Tadolini. Qu'on juge de l'affluence qui se portera à la salle Favart pour jouir de cette soirée délicieuse! Dans une telle réunion d'artistes, il ne peut y avoir que plaisir, et plaisir des plus

vifs pour quiconque n'est point insensible aux effets du plus puissant de tous les arts.

— La musique de *Robert-le-Diable* vient d'être mise en vente chez M. Schlesinger; l'empressement du public à se procurer ce bel ouvrage est tel que l'on est obligé de se faire inscrire d'avance chez l'éditeur, les presses de l'imprimeur ne pouvant suffire aux demandes réitérées.

Le directeur de l'Agence générale de la musique se charge de faire parvenir dans toute la France les divers morceaux de cet opéra, aussitôt que les demandes lui seront parvenues, et par le retour du courrier.

Nouvelles étrangères.

Vienne. La société impériale des amis de la musique a fait exécuter un service solennel dans l'église des Augustins à la mémoire de l'archiduc Rodolphe, son protecteur et celui de tous les artistes distingués de l'Autriche. Le *Requiem* de Mozart avait été choisi pour cette cérémonie. L'exécution a été parfaite, soit sous le rapport du chant, soit sous celui de l'orchestre.

Un flûtiste aussi extraordinaire, dit-on, dans son genre que Paganini l'est dans le sien, est en ce moment à Vienne : il se nomme Boucher. On assure que l'imagination la plus hardie est étonnée des difficultés qu'il fait avec aisance sur son instrument, et qu'il surpasse les plus habiles virtuoses qu'on a entendus jusqu'ici.

Un autre phénomène, Mlle Meyer, se fait aussi admirer sur la flûte. Après avoir donné des concerts à Venise avec le plus grand succès, elle s'est rendue dans la capitale de l'Autriche où elle rivalise avec les professeurs les plus renommés.

Un compositeur de cette ville, après avoir écrit un cahier de danses nouvelles, a eu la singulière idée de l'intituler : *Galopades à la choléra*. La police s'est opposée à la publication de l'ouvrage sous un titre qui aurait insulté à la douleur de beaucoup de familles.

L'affreuse maladie dont il est question a causé la mort de M. Kandler, amateur de musique distingué, et auteur d'une excellente *Vie de Hasse* et de plusieurs morceaux très remarquables sur l'état actuel de la musique à Rome, à Naples et à Vienne. Ces morceaux ont été publiés dans les recueils littéraires de l'Italie et de l'Allemagne ; des extraits en ont été donnés dans les premiers volumes de la *Revue musicale*. M. Kandler avait rassemblé une belle collection d'autographes de musiciens célèbres et de documens sur un grand nombre d'entre eux : la Société impériale des amis de la musique en a fait l'acquisition.

Stuttgard. Les frères Eikhorn, jeunes violonistes dont l'aîné n'est âgé que de neuf ans, et dont le plus jeune n'est que dans sa septième année, ont donné dans cette ville des concerts où ils ont excité l'étonnement des artistes et du public par la fermeté et le fini de leur exécution. L'aîné s'est fait entendre dans des variations de Mayseder et de Rode : il a joué aussi avec son frère un pot-pourri concertant arrangé par Jacobi, et des variations de Kummer.

Le maître de chapelle Lindpaintner a terminé un nouvel opéra intitulé *les Amazones*, dans lequel on a remarqué de grandes beautés. Nous donnerons à nos lecteurs quelques détails sur cette nouvelle production aussitôt qu'ils nous seront parvenus.

Bulletin d'Annonces.

Souscription. *Solfèges* contenant des leçons sur toutes les clefs, et à changement de clefs, avec accompagnement de basse chiffrée, composés pour l'usage des classes du Conservatoire par *L. Chérubini*.

Cet ouvrage, qui paraîtra dans le courant du 1er semestre de 1832, contiendra de 150 à 200 pages de musique, et sera marqué 24 fr.

Les personnes qui souscriront d'avance ne paieront que 10 fr. net en retirant l'exemplaire.

On souscrit à Paris, chez l'auteur, rue du Faubourg-Poissonnière, n. 19; à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13, et chez *E. Troupenas*, éditeur de musique, rue Saint-Marc, n. 23.

— *Grande valse*, ou cotillon pour le piano-forté, dédiée à son ami Jean Payer par Isidore Milhès. — 4 fr. 50 c.

L'Habitude, chansonnette, mise en musique et dédiée à Mme Cinti-Damoreau par le même. — 2 fr.

Tendre amitié, nocturne à trois voix, avec ou sans accompagnement de piano, *ad libitum*, dédié à Mme Cinti-Damoreau, MM. Ad. Nourrit et Levasseur, par le même. — 3 fr.

A Paris, chez tous les marchands de musique.

AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

Rue du Helder, n° 13.

AVIS.

Le directeur de l'*Agence musicale* se charge de faire parvenir dans toute la France des *guide-mains* avec la méthode de piano de M. Kalkbrenner : ces guide-mains sortiront des ateliers de MM. Pleyel et compe, et seront emballés avec soin. Il suffit d'envoyer les demandes par écrit et franc de port, à l'adresse ci-dessus.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 47.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 31 DÉCEMBRE 1831.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DE LA DIVISION DES ÉCOLES DE COMPOSITION.

ITALIE.

SUITE.

J'ai dit dans mon article précédent sur le sujet dont il s'agit, que Monteverde fut le premier musicien italien qui fit usage des dissonances naturelles, simples et doubles, sans préparation, et que cette nouveauté introduite dans l'art d'écrire donna lieu à de nouvelles divisions des écoles de composition: ceci demande une explication.

Ce que j'appelle *accords dissonans naturels* n'est autre chose que l'accord de septième dominante et ses dérivés, soit dans leur forme primitive, soit, dans certains cas, avec la substitution du sixième degré à la dominante, qui donne lieu, dans le mode majeur, aux accords de *neuvième majeure de la dominante* et de *septième sensible*, et dans le mode mineur, à ceux de *neuvième mineure* et de *septième diminuée;* accords qui deviennent eux-mêmes des types de renversement. Jusqu'à l'époque de l'introduction de ces accords dans le contrepoint, on n'avait fait usage que des consonnances, soit immédiates, soit retardées par des prolongations qui donnaient lieu à des dissonances artificielles. Celles-ci, par cela même qu'elles n'étaient que le produit de la prolongation d'une consonnance sur une note étrangère, étaient toujours préparées par ces mêmes consonnances. Une harmonie si simple n'avait pas besoin d'être résumée en tableaux d'accords; aussi le nom d'*accord* n'existait-il même pas. Les contra-puntistes ne voyaient dans la musique que des intervalles dont les résolutions avaient peu de variété. Il n'en fut plus de même après que l'usage des dissonances naturelles eut été adopté, car la multiplicité des formes eut pour effet de faire naître de l'incertitude sur l'analogie ou la dissemblance des accords; de là la nécessité de classer ceux-ci et de les représenter par des signes; nécessité qui devint plus impérieuse encore après qu'on eut imaginé d'accompagner le chant par une basse instrumentale différente de la basse vocale, qui prit le nom de *basso continuo* (basse continue), parce qu'elle n'était pas interrompue par des repos, comme la basse vocale, et qui était jouée sur l'orgue ou sur les instrumens à clavier ou à cordes pincées (*stromenti da penna*), tels que le clavecin, l'épinette, le luth, l'archiluth et le théorbe [1]. Cette basse fut accompagnée de chiffres qui représentaient les harmonies dont chaque note devait être accompagnée; il fallut donc classer méthodiquement ces harmonies; c'est ce qui fut fait dans les premières années du dix-septième siècle.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner quel fut le véritable inventeur de la basse continue, ni à quelle époque appartient l'invention, dont on aperçoit des traces dès le milieu du seizième siècle; il suffit de constater que trois musiciens italiens sont les premiers qui ont écrit sur ce sujet. L'un est Louis Viadana, auquel on attribue communément l'invention de la basse chiffrée, et qui a donné des préceptes sur la manière de la jouer sur l'orgue, dans l'ouvrage qui a pour titre: *Opera omnia sacrorum concentuum cum basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accommodata. Adjuncta insuper in basso generali hujus novæ inventionis instructione, et succincta explicatione, latina, italice et germanice.* Venise, 1609. Le second auteur qui a écrit sur la basse continue est François Bianciardi, maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, et le troisième,

(1) Le luth, l'archiluth et le théorbe se jouaient alors comme la mandoline, avec une plume d'aigle ou un morceau d'écaille de tortue; de là leur venait le nom de *stromenti da penna* qu'on donnait aussi au clavecin et à l'épinette.

Augustin Agazzari. Les écrits de ceux-ci sur cette matière ne sont point connus aujourd'hui, mais ils sont cités par Banchieri (*Moderna pratica*, imprimée en 1613). Au reste, ces musiciens ont moins contribué à répandre les principes de cette nouvelle science de l'harmonie que Galeazzo Sabbatini, inventeur de la règle de l'octave, c'est-à-dire de la classification des accords appartenant à la gamme ascendante et descendante: car c'est cette règle qui a servi de fondement à tous les systèmes d'harmonie inventés depuis le temps où Sabbatini publia son invention dans l'ouvrage qui a pour titre : *Regala facile, et breve, per suonare sopra il basso continuo, nell' organo, monocordo, o altro simile strumento. Dalla quale in questa prima parte ciascuno da sè potrà imparare da i primi principii quello che sara necessario per simil effetto.* Venise, 1628, in-4°.

A peine eut-on imaginé de considérer l'harmonie dans des élémens isolés tels que les accords, au lieu de s'appliquer aux règles de succession, comme on l'avait fait jusque là, qu'on vit s'établir un préjugé dont l'effet s'est fait sentir long-temps dans les études musicales, et qui en a altéré la pureté. Ce préjugé consistait à considérer l'étude des accords comme celle de l'art d'écrire, tandis qu'elle n'est et ne peut être utile qu'à l'accompagnement. Il résultait de cette étude une certaine facilité d'apprendre en peu de temps à enchaîner des harmonies peu correctes, mais dont l'effet n'était pas désagréable à l'oreille. Les Italiens donnèrent à cette nouvelle méthode le nom de *seconda prattica* pour la distinguer de la première, qui était fondée sur l'étude du contrepoint. Celle-ci s'altéra sensiblement, et les efforts de quelques musiciens savans ne purent conserver à leur école les avantages de la *prima prattica*, par laquelle s'étaient formés tant de grands musiciens. L'école romaine comptait encore d'habiles contrapuntistes, tels que François Soriano, Jean-François Anerio, Abbatini et quelques autres, et les maîtres conservaient au style de la musique d'église la facture élégante et sévère des anciens compositeurs; mais la décadence se fit bientôt apercevoir dans les écoles de Naples, de Bologne et de la Lombardie. Dès qu'on ne fut plus en état d'apprécier les avantages de la simplicité de l'ancien contrepoint, on se jeta dans des recherches puériles de formes pédantesques; on s'imposa des conditions ridicules, comme de ne faire procéder certaines voix que par sauts, ce qui s'appelait *contrapunto saltando*, ou par syncopes d'une blanche entre deux noires (*contrapunto alla zoppa*), ou par une certaine forme obligée (*contrapunto perfidiato*), ou par un trait qui se répétait sans cesse (*contrapunto ostinato* ou d'*un sol passo*), et mille autres choses semblables. C'est cette *seconda prattica* qui sert de fondement aux ouvrages théoriques de Berardi [1], de François-Marie Angeli [2], et d'un petit nombre d'autres écrivains. La littérature musicale s'appauvrit à mesure que l'art se détériora.

Si nous considérons maintenant la nouvelle division des écoles, nous la trouvons dans le dix-septième siècle beaucoup plus tranchée que dans les siècles précédens. En effet, l'école romaine conservait une certaine sévérité, une pureté de style que n'avaient plus les autres. Elle devait cet avantage à l'existence de la chapelle pontificale, où les musiciens entendaient sans cesse les compositions de Palestrina, d'Agostini, et des autres grands maîtres du siècle précédent. Il n'en était pas de même des autres écoles. La tradition ne s'y conservait pas avec le même soin; chaque professeur y introduisait sa méthode et ses idées particulières. Dans l'école de Naples, par exemple, le dernier auteur qui avait écrit selon les principes des anciens contrapuntistes était Ceretto [3]; après lui, l'art déclina sensiblement, et l'école finit par s'anéantir au point que Scarlatti fut obligé d'aller à Rome étudier sous la direction de Carissimi, à défaut de maître napolitain. Rien de moins pur que les exemples donnés par Jean-Marie Bononcini, dans son *Musico prattico* [4]. Le livre de ce musicien et ceux de Berardi donnent une idée juste de l'état de la science du contrepoint dans l'école de Bologne; les *Regole del contrapunto e della musicale composizione*, de Camille Angleria [5], et le *Primo scalino della scala di contrapunto* de Scaletta [6], font apercevoir une décadence progressive dans celle de Milan et de la Lombardie; mais des différences très notables dans l'application des principes de l'époque se font remarquer entre ces divers ouvrages, et prouvent qu'il n'y avait plus d'unité de doctrine pour l'art d'écrire le contrepoint. Dans les ouvrages des contrapuntistes napolitains, une tendance à la forme des mélodies modernes indique le commencement de ce genre gracieux qui s'est développé par la suite dans les productions même scientifiques de Leo,

(1) C'est surtout dans le livre qui a pour titre : *Documenti armonici, nelli quali con varii discorsi, regole ed esempii si dimostrano gli studii artificiosi della musica, oltre il modo di usare le ligature, e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto quel si sia segno.* In Bologna, 1687, in-4.

(2) *Sommario del contrapunto.* Milan, 1691, in-4.

(3) *Della pratica musicale vocale e stromentale : opera necessaria a coloro che di musica si dilettano*, etc. Naples, 1601, in-4.

(4) Bologne, 1688, in-4.

(5) Milan, 1622, in-4.

(6) Milan, 1662, in-4.

de Feo, de Durante et de Pergolèse, ainsi que la liberté de licence dans la résolution de certaines harmonies, qui est le cachet des maîtres de cette école. L'école de Bologne se distingue à cette époque par le goût des recherches de formes qui contraste avec l'incorrection dans la disposition des parties. Plus simple, l'école lombarde n'affecte point ce pédantisme de compositions conditionnelles; mais un relâchement sensible dans la marche des parties gâte cette simplicité, qui d'ailleurs rappelle la manière des anciens maîtres. Telles sont les différences qui, dans le cours du dix-septième siècle, marquèrent la division des écoles de composition en Italie.

Pendant une période de plus de cent cinquante ans, la musique d'église avait été le genre que les compositeurs avaient traité de préférence. Ils ne le concevaient pas comme on l'a fait depuis, c'est-à-dire comme un tableau dramatique dessiné d'après le sens des paroles; car, après avoir été un mélange ridicule et scandaleux de chansons profanes ou même obscènes et de textes sacrés, la musique d'église avait acquis dans les travaux de Pierlouis de Palestrina et de quelques autres maîtres de l'école romaine un style grave et religieux qui paraît être le plus convenable pour l'usage auquel elle est destinée. A l'époque dont il s'agit, la musique de chambre, composée de madrigaux et de chansons françaises, vénitiennes ou napolitaines, participait du style ecclésiastique, c'est-à-dire des formes du contrepoint, du canon et de l'imitation fuguée. Tout portait donc uniquement les compositeurs vers l'étude des formes sévères et scolastiques, et l'on ne doit pas s'étonner qu'ils y eussent acquis beaucoup d'habileté. Je viens d'indiquer une des causes qui amenèrent la décadence de la partie scientifique de l'art que ces maîtres avaient portée à un haut point de perfection; il m'en reste deux autres à développer qui n'exercèrent pas moins d'influence sur cette altération de l'art d'écrire.

La première est l'introduction des instrumens dans l'église, dont on aperçoit les premières traces vers le milieu du seizième siècle, mais qui prit surtout de l'importance au commencement du dix-septième. Les premiers essais du mélange des voix aux instrumens qui méritent d'être remarqués, sont l'ouvrage d'*Emilio del Cavaliere;* mais ceux-là furent faits sur des espèces de drames ou dans des pièces de musique de chambre. Romano Micheli, maître de chapelle de la cathédrale de Concordia, fit l'application de cette nouveauté à la musique d'église, dans des complies à six voix. Le titre de cet œuvre est digne d'attention; le voici : *Compieta a sei voci con tre tenori, concertata all' uso moderno, con il basso continuo per l'organo, et con un altro basso particolare per lo maestro di cappella e per sonare sopra esso il violone accompagnato con altri instrumenti;* Venise, 1616. Après cet ouvrage, qu'on peut considérer comme un monument curieux de la musique d'église accompagnée, on trouve les messes concertées à huit voix de Camille Cortellini, surnommé *il violino*, lesquelles furent imprimées à Venise en 1626. Dans la préface de cette collection, on lit le passage suivant : « La messe *in Domino* « *confido* a le *gloria* concerté. Dans les endroits où les « paroles seront en gros caractères, le chanteur chantera « seul; et dans ceux où seront les lignes, les trombones « et autres semblables instrumens joueront seuls [1]. »

Ainsi, dès le commencement du dix-septième siècle, voici de la musique d'église accompagnée, non-seulement par des violes, qui étaient les instrumens en usage à cette époque, mais par des trombones *et autres* instrumens semblables; voici donc les effets de l'instrumentation qui viennent partager l'attention avec les formes de la musique en elle-même. Le résultat inévitable de ce partage devait être de faire négliger l'art d'écrire pour la recherche des effets, du coloris musical; c'est en effet ce qui eut lieu dans l'école vénitienne, tandis que les maîtres de la chapelle Sixtine, de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure conservaient la gravité de l'école romaine.

C'est peut-être ici le lieu de faire remarquer l'analogie qui se rencontre entre l'histoire de la peinture et celle de la musique en Italie. C'est aussi à Rome que Léonard de Vinci, Michel-Ange, le divin Raphael et son élève Jules Romain conservaient la pureté du dessin, la noblesse de la composition et l'élévation du style, et c'est à Venise que le Titien, les Véronèse, le Tintoret et le Bassan trouvaient la magie du coloris.

La dernière et peut-être la plus puissante des causes qui amenèrent la décadence du contrepoint et de l'art d'écrire fut l'invention du drame musical. Emilio del Cavaliere, noble romain, partage avec les maîtres des écoles vénitienne et florentine la gloire d'avoir créé ce genre et d'y avoir jeté des traits de génie. Sa pastorale *il Satiro*, représentée en 1590; *la Disperazione di Fileno*, dans la même année; *il Giuoco della cieca*, en 1595, et l'opéra *la Reppresentazione di anima e di corpo*, exécuté au mois de février 1600, contiennent des passages pleins d'originalité et d'invention; mais peut-être *il Cavaliere* n'aurait-il jamais songé à écrire dans ce genre de mu-

(1) *La messa in Domino confido ha la gloria concertata; et dove saranno le lettere grandi il cantore canterà solo; et dove saranno le linea, li tromboni e altri simili stromenti soneranno soli.*

sique, s'il n'eût vécu long-temps à Florence, et s'il n'eût été nourri des idées qu'il avait puisées dans la société des Bardi, des Galilée, de Jacques Perti et de Jules Caccini. Quoi qu'il en soit, les compositeurs de l'école romaine ne suivirent point la route que le Cavaliere leur avait ouverte; il était réservé aux maîtres de l'école florentine, et surtout à ceux de l'école vénitienne, de donner au genre qu'ils avaient inventé une popularité qui nuisît de plus en plus à la musique d'église, au genre madrigalesque, et, par suite, à la science du contrepoint. Dès qu'on eut remarqué la puissance de l'expression dramatique inhérente à la musique, toutes les idées se tournèrent vers cette nouveauté, et les recherches purement scientifiques perdirent de leur intérêt. Une séparation plus marquée entre l'école romaine, grave et sévère, l'école bolonaise, pédante et engagée dans une direction de fausse science, et les écoles de Florence et de Venise, livrées à la recherche d'effets indépendans de l'art d'écrire, cette séparation, dis-je, devint de plus en plus sensible à mesure qu'on avança dans le dix-septième siècle. Un dernier article fera voir comment toutes ces écoles sont arrivées de nos jours à un état d'anéantissement complet.

FÉTIS.

LE MUSICIEN DE PROVINCE.

Dans une petite ville de France existe un homme actif, intelligent, modèle des musiciens de son espèce, et providence des plaisirs de l'endroit. Avant que le hasard l'eût conduit dans ce lieu, le violon du ménétrier était la seule musique qui eût jamais frappé l'oreille des habitans. L'église n'avait point d'orgue; le serpent n'accompagnait même pas la languissante psalmodie du chantre de la paroisse. On n'aime guère que les choses dont on a l'habitude; aussi l'indifférence des citoyens de la petite ville dont il s'agit était-elle complète à l'égard de cet art qui a fait la gloire de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Une vie tranquille, mais triste, uniforme, et qui devait laisser peu de regrets lorsqu'on la quittait, était celle qu'on menait en ce lieu. L'aspect pittoresque du pays, son ciel pur, étaient même sans harme pour des esprits rétrécis par des usages monotones. L'arrivée d'un seul homme, de notre musicien, vint un jour animer cette existence jusque là sans émotion, et mettre en verve une population jusqu'alors apathique.

Né pour tout apprendre avec facilité, M. Bernard, (c'est le nom du musicien) sait jouer de plusieurs instrumens; au besoin, il essaie même de ceux qu'il ne connaît pas. Ce n'est pas un Tulou sur la flûte, un Gallay sur le cor, ni un Berr sur la clarinette; mais il embouche tout cela proprement, et son intelligence supplée au talent qui lui manque. Jeté sur la terre pour acheter par un travail obstiné une existence chétive, sa condition ne lui a jamais inspiré de regrets et n'a pas diminué sa gaîté naturelle. Long-temps il suivit le mouvement de nos armées, parcourut l'Europe en soufflant des marches ou des pas redoublés, conservant sa passion pour la musique dans l'exercice d'un métier qui aurait dû l'anéantir, et profitant de ce qu'il saisissait de bon dans ses courses rapides pour retremper son goût et augmenter ses lumières.

Après les temps de gloire, vinrent ceux des revers pour les héros de la France; les rives de la Loire reçurent les débris de ces bandes long-temps invincibles dont les drapeaux avaient flotté sur celles du Danube et de la Moskowa; ces débris inspiraient encore la terreur; ils furent dispersés, et le pauvre Bernard, habitué dès long-temps à l'insouciante imprévoyance de la vie militaire, se vit tout à coup obligé de songer à l'avenir; lui, qui jamais ne s'était occupé du lendemain. Que faire? Où aller? Que devenir? Voilà ce qu'il se demandait un matin, assis sur le penchant d'une colline qui dominait une petite ville située dans un riant paysage. Il s'y reposait depuis quelques heures d'une marche entreprise sans dessein, sans but, uniquement parce qu'il fallait aller quelque part pour arriver à quelque chose. Une clarinette attachée sur le sac qui reposait sur ses épaules; une flûte dans sa poche et quelques pièces de monnaie dans sa bourse de cuir étaient tout ce qu'il possédait au monde. Pour la première fois, ses idées étaient mélancoliques; son cœur, oppressé du poids de l'incertitude, ne jouissait point du tableau pittoresque qui se déroulait à ses pieds, ni de la beauté du jour qui l'éclairait. Tout à coup il se décide : « A quoi « bon aller plus loin, dit-il? il ne se peut que dans le lieu « que je vois d'ici il n'y ait place pour un homme de « plus. J'y vois un clocher, donc il s'y trouve une « église : j'en puis être le chantre ou l'organiste; une « guinguette : j'en deviendrai le ménétrier; quelques « jeunes gens désireux de savoir la musique : je serai « leur maître et sans doute leur ami, car je suis l'ami « de tout le monde. Allons, du courage! il y aurait « bien du malheur si l'on me repoussait : d'ailleurs, il « faut bien essayer; autant vaut que ce soit ici qu'ail- « leurs. » Cela dit, il descend dans la ville, et pressé par la faim, il entre dans l'auberge dont l'apparence lui paraissait le mieux d'accord avec la légèreté de sa bourse.

Partout les aubergistes sont curieux et bavards; celui qui reçut le pauvre musicien ne dérogeait point à la règle : il sut bientôt le nom, la profession et les projets de son hôte, et celui-ci ne tarda point à connaître les ressources négatives de l'endroit où il se trouvait. Point d'amateurs de musique, point d'emploi de chantre, d'organiste, voire même de bedeau qui fût vacant; pas même de contredanses à jouer; rien enfin qui offrît quelque ressource au musicien de régiment. Que n'était-il maître d'école ! il en manquait dans la ville. Maître d'école ! attendez-donc, dit-il, je le puis être. Je sais lire, écrire, et même je possède quelque notions d'arithmétique. Autant vaut être maître d'école que professeur de musique : qui sait même si je ne parviendrai pas à faire aimer cet art à mes élèves, et si je n'en ferai pas des musiciens ! Préoccupé de cette idée, il prie son ami l'aubergiste de faire quelques démarches en sa faveur : bref, le voilà devenu le pédagogue des marmots de l'endroit, qui apprennent de lui ce que c'est que la gamme en même temps que la croix-de-par-Dieu. Sa gaîté, sa bonhomie le rendent cher à ses élèves; dès lors l'instruction devient facile, et bientôt les musiciens pullulent là où le nom de musique était à peine connu naguère.

Des enfans, le goût passa aux parens pour un art qui éveillait en eux des sensations inconnues. On ne parlait que du maître d'école qui donnait à ses élèves des talens sur lesquels on n'avait pas compté et pour lesquels on ne le payait pas. Chacun le rechercha, s'en fit un ami, et Bernard devint l'homme indispensable, l'ame de toute les fêtes. Après avoir écouté sa flûte, son cor et sa clarinette, on voulut l'imiter, et les élèves lui vinrent en foule. La garde nationale de l'endroit n'avait point de musique, le maire en voulut une pour mettre à profit le talent des nouveaux virtuoses. Voilà donc l'heureux Bernard devenu le chef de cette musique, et enseignant à la fois à jouer de la flûte, de la clarinette, du cor, du basson, de la trompette, du serpent et du trombonne, dirigeant les répétions, donnant des sérénades aux autorités, accompagnant la procession, et malgré tant de travaux, ne négligeant point son école.

Ce n'est pas tout. Il était pénible au curé de rentrer à l'église, après une procession solennelle où la musique de la garde nationnale l'avait accompagné, sans que les sons de l'orgue répondissent à son intonation du *Te Deum*. Autrefois il n'y songeait pas, mais maintenant cette idée l'occupait sans cesse. Or, les désirs du curé sont des lois pour ses ouailles; les membres du conseil municipal étaient presque tous marguilliers de la paroisse; si bien ils firent que le pasteur eut enfin le plaisir d'entendre l'instrument dont son oreille était friande, et les doigts de Bernard se promenèrent sur le clavier d'un positif avec autant d'assurance que s'il eût été l'élève de Kittel ou de Rink. Cet homme singulier devinait la musique. Jamais il n'avait appris les premiers élémens du mécanisme des doigts sur le clavier; les règles de l'harmonie étaient pour lui lettres-closes, il n'avait jamais lu de plain-chant, et le service militaire lui était plus familier que les cérémonies de la messe; toutefois il sut bientôt tout ce qu'il fallait savoir pour ne point troubler l'office, pour improviser des versets et pour ne pas blesser l'oreille des assistans.

Partout où se trouve un organiste, il y a des jeunes filles qui apprennent à jouer du piano. Jamais instrument de cette espèce n'avait paru dans la ville dont notre musicien faisait les délices; mais la fille du sous-préfet, de retour de Paris, où son éducation avait été faite dans un pensionnat en vogue, fit entendre cet instrument à quelques administrés de son père. Ce fut pendant un mois le sujet de toutes les conversations. Point de bourgeoise un peu huppée qui ne désirât un piano pour sa fille; les pères faisaient la sourde oreille; mais l'amour-propre de ceux qui jouissaient de quelque aisance finit par être de la partie, et Bernard, à toutes ses fonctions, ajouta celle de maître de piano, celle d'accordeur et parfois celle de facteur, lorsque quelque accident dérangeait le mécanisme de l'instrument. De plus, comme il n'y a guère de piano quelque part dont on ne veuille accompagner des romances, il fallut qu'à toute force il fût encore le professeur de chant de toutes les demoiselles, qu'elles eussent de la voix ou qu'elles n'en eussent pas.

Avec une musique de garde nationale et des demoiselles qui chantent, on peut avoir des concerts. Cela vint un jour à l'esprit de monsieur le maire, fort désireux de multiplier les plaisirs dans sa commune, et de prouver ainsi sa haute capacité et la profondeur de ses combinaisons administratives. Il n'avait point songé aux violons ni aux basses, sans lesquels il ne peut y avoir de symphonie; mais Bernard eut bientôt levé ces difficultés. Il ne lui paraissait pas plus difficile de former des violionistes que des chanteurs et des pianistes, ou de jouer de l'orgue sans l'avoir appris. Le voilà donc raclant tantôt sur un violon, tantôt sur une basse, jouant faux tandis qu'il demandait à ses élèves de jouer juste, et cependant leur faisant faire d'assez rapides progrès par la confiance qu'il leur inspirait, son enthousiasme et sa bonne humeur. Bref, il y eut un concert dans la ville; concert dont il fut l'ordonnateur, le chef d'orchestre, la

contrebasse; concert où il jouait au besoin les solos sur tous les instrumens, et même où il chantait la basse dans les morceaux d'ensemble.

Dieu vous garde d'entendre les concerts que dirige Bernard, son orgue, sa musique de garde nationale, ses pianistes et ses chanteurs; pourtant, vous tous qui désirez que la musique fasse des progrès dans le goût de la nation, faites des vœux pour qu'il y ait en beaucoup de lieux des musiciens comme celui-là. Car, il ne faut pas vous le laisser ignorer, les trois quarts de la France ne sont pas plus avancés dans la culture de cet art que ne l'était la ville dont il s'agit avant que Bernard y vint. On n'y entend point de musique, parce qu'il n'y a point de maître pour l'enseigner, et il n'y a point de maître parce qu'on n'y fait point de musique : c'est un cercle vicieux. Dans les petites villes où il y a un musicien, l'histoire de celui-ci est à peu de chose près celle de Bernard. Comme Bernard, il faut qu'il soit, sinon le maître d'école, au moins le chef de la musique de la garde nationale, l'instituteur de tous ceux qui la composent, l'organiste, le maître de piano, de harpe, de guitare et de chant des jeunes filles, qu'il joue de tous les instrumens, qu'il soit luthier, facteur, accordeur, qu'il arrange la musique qu'il fait exécuter en raison de la force des exécuteurs, enfin qu'il soit le centre d'activité de tout ce qui a quelque rapport à la musique, et qu'au milieu des dégoûts qui l'assiégent, il conserve quelque reste d'amour pour son art.

Si du moins tant de travaux procuraient quelque aisance à ces hommes si laborieux! Mais non; douze ou quinze cents francs sont le produit annuel d'un travail qui ne cesse jamais; somme à peine suffisante dans des petites villes pour l'existence d'une femme et de quelques enfans. Trop heureux si des besoins domestiques ne viennent pas troubler les heures de sommeil qui suivent l'agitation d'une vie si remplie! FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

ATHÉNÉE DRAMATIQUE.

Le succès toujours croissant des concerts de l'*Athénée musical* a donné à quelques membres de cette société l'idée de créer une institution spécialement consacrée à l'exécution dramatique et particulièrement à l'*Opéra-Comique*. La séance d'inauguration a eu lieu, le mardi 27, dans la salle de la rue Chantereine. Société nombreuse et choisie, indulgence chez les auditeurs, zèle et bonne volonté chez les acteurs, enfin tout ce qu'on est à peu près certain de trouver dans des solennités de cette nature, rien n'a manqué, pas même l'inévitable discours d'ouverture en pompeux alexandrins.

Nous n'avons ni la folie ni la prétention de faire un examen critique de cette soirée; bien au contraire, enchantés que nous sommes de l'établissement d'une institution qui ne peut qu'avoir d'heureux résultats pour les arts et les artistes, nous prions toutes les personnes qui composent l'Athénée dramatique, président et secrétaires, chanteurs et cantatrices, musiciens d'orchestre et sociétaires fondateurs ou non, de recevoir ici l'expression bien sincère de nos félicitations. Plus d'un jeune musicien, grace à l'Athénée musical, a pu obtenir sans trop grande peine d'habiles artistes pour exécuter ses premiers essais; un public choisi et bienveillant pour les entendre et les juger, sont deux choses, comme le savent les artistes, bien difficiles à trouver réunies; non moins heureux, les jeunes auteurs dramatiques, soit poètes, soit musiciens, sont désormais certains d'avoir rue Chantereine une sorte de cour d'appel, de tribunal de cassation pour la révision des arrêts d'exclusion prononcés par les monopoleurs dramatiques et musicaux.

La première soirée, sorte de ballon d'essai, a déjà montré plus qu'on n'était en droit d'exiger. Le spectacle se composait, il est vrai, de deux vieux opéras du vieux répertoire de Feydeau; mais l'exécution faite *con amore* nous promet une réunion d'amateurs fort remarquables, et nous a mis à même de placer déjà hors ligne Mlle Toméoni qui ne montre pas moins de vocation pour la scène que pour le chant. Cette première épreuve lui a été assez favorable pour l'engager à travailler sérieusement, et pour lui montrer en perspective une carrière brillante.

Un mot en finissant sur le discours d'ouverture. Un monsieur, qui s'appelle je crois M. Dumarsais, a ouvert la séance par la lecture de quelques compositions de vers alexandrins composés pour la circonstance. Je dois avouer que je n'aime pas les alexandrins, et M. Dumarsais me pardonnera si je n'ai pas trouvé les siens très bons; mais à vrai dire je n'ai entendu qu'une nouvelle édition, un peu pâlie, des cent et quelques tirades du même genre dont j'ai essuyé les bordées depuis que j'ai appris au collége à diviser un vers de douze pieds en deux hémistiches. Je conçois qu'avec un nom aussi foncièrement classique que celui de M. Dumarsais on ne transige pas sur la rigidité des bonnes doctrines littéraires; mais, hélas! ces pauvres romantiques, la pourchasser jusque dans la salle Chantereine, c'est aussi par trop dur. Certes, M. Hugo a eu le tort irréparable de faire la *ronde du sabbat;* mais était-ce bien le moment de rappeler ce méfait? C'est sans doute une distraction de

M. Dumarsais, car je suis bien sûr qu'il n'y a pas plus de malice dans les intentions que dans les vers.

SÉANCE ANNUELLE

DE LA SOCIÉTÉ DES ARTS LIBRES.

Concert du 25 décembre.

La *Société des Arts libres* a décidé qu'elles s'assemblerait chaque année en séance solennelle, pour rendre compte de ses travaux. A cette époque les peintres exposent leurs tableaux, les sculpteurs leurs statues, et les musiciens font entendre leur musique. Ces derniers ont-il compris et atteint le but de l'association à laquelle ils participent? non, ou du moins telle est ma pensée.

Quelle a été l'intention des fondateurs de la *Société des Arts libres?*

Ce fut de mettre ses membres à l'abri des caprices et des faveurs du gouvernement; d'encourager la production, et de rendre à chacun cette production facile. C'est pour cela qu'un local est fourni aux peintres et aux sculpteurs pour l'exposition de leurs ouvrages; c'est pour cela aussi qu'une salle de concert est attribuée aux musiciens. Mais que dirait-on à un peintre, s'il apportait à l'exposition un *Teniers* ou un *Michel-Ange?* On lui représenterait que l'effet de pareils ouvrages est assuré, qu'ils n'ont pas besoin de protection pour trouver les moyens de se produire, puisque les portes de tous les musées leurs sont ouvertes.

Pourquoi donc admettre au concert des morceaux de *Rossini*, de *Mercadante*, etc...? Sont-ce là des productions de l'année? Puisque cette musique traîne sur tous les pupitres, à quoi bon employer à la répéter une fois de plus les moyens d'exécution que les jeunes compositeurs ont un jour dans l'année? Une musique nouvelle, composée pour cette solennité, doit être seule admise à figurer dans le concert annuel de la *Société des Arts libres*, ou le but de l'institution est manqué.

M. Bienaimé a fait exécuter une ouverture de sa composition qui mérite une mention particulière. On y voit au premier abord une connaissance des effets de l'orchestre, et une habitude dans la disposition des instrumens, qui n'appartiennent pas à un élève inexpérimenté. Le plan de ce morceau est bien conduit, et de jolis détails complètent un ensemble auquel d'unanimes applaudissemens ont rendu justice. Une romance de M. Bienaimé, avec accompagnement de hautbois, a été également fort applaudie. Il est fâcheux que l'absence de plusieurs instrumens à vent ait nui à l'effet de l'ouverture de ce jeune compositeur.

M. Dérivis a fait de notables progrès depuis quelques mois. Sa voix a acquis plus de valeur et de facilité. Les ornemens sont de bon goût et exécutés avec bonheur. Je crois qu'il y a de l'avenir chez ce jeune homme. Malgré toute ma galanterie, je ne puis adresser les mêmes éloges à Mlle Camoin: les progrès de cette cantatrice sont en sens contraire à ceux de M. Dérivis; elle fait des pas rétrogrades. Son intonation est fausse la plupart du temps, et la vocalisation souvent défectueuse. Mlle Camoin pouvait prétendre à d'honorables succès; mais elle a voulu cueillir trop tôt les fruits de ses études.

M. Cambon a exécuté assez bien quelques romances. Si son talent avait plus d'originalité, plus de physionomie individuelle, M. Amé serait assurément un artiste très distingué. Sa justesse est parfaite, son mécanisme ne manque pas de brillant; et le seul défaut que je lui trouve est de n'être pas assez *lui*.

M. Cocken est un exécutant de mérite; il joue bien du basson; mais malheureusement ses compositions sont bien faibles, si j'en juge du moins par celle qu'il a fait entendre dimanche.

Maintenant que chacun a eu sa petite part de critique et d'éloge, il ne me reste qu'à signaler l'effet général du concert qui a été fort brillant; les applaudissemens n'ont pas manqué; il est vrai que les billets étaient gratuits!

P. S. J'allais oublier la flûte, qui a joué faux à faire plaisir dans l'ouverture de M. Bienaimé.

— *Anna Balana*, opéra de Donizetti, dont les représentations avaient été interrompues par le départ de Mme Pasta, vient d'être repris pour la continuation des débuts de Mme Schrœder-Devrient. Ce rôle est un de ceux qui peuvent convenir le mieux au talent de cette actrice dans le répertoire du Théâtre italien : son talent dramatique y trouve des occasions de se développer; mais soit défaut de confiance dans ses propres forces, soit que le souvenir du talent admirable de Mme Pasta lui ait nui, elle n'a pas produit dans les scènes principales l'effet qu'on espérait. L'articulation de la langue italienne, qui est un grand moyen d'expression, lui manque absolument.

Au reste, la représentation a offert aux amateurs de musique beaucoup d'attrait par le chant délicieux de Rubini et le talent profond de Lablache.

Nouvelles étrangères.

Londres. *The Love Charm*, traduction anglaise du *Philtre* de M. Auber, a été représentée au théâtre de *Drury-Lane* sans aucun succès. Ce n'est point à la musique qu'il faut attribuer cette chute, mais à l'exécution

qui a été fort mauvaise. La pièce a été retirée après une seule représentation, et l'administration, qui n'avait point d'autre ouvrage préparé, s'est trouvée dans la nécessité de lui faire succéder l'ancien *Beggar's opera*, dans lequel Mme Wood (autrefois Miss Paton) a joué le rôle de *Polly*, et son mari celui de *Macheath*. On reproche à Mme Wood d'avoir altéré le caractère de l'ancienne musique de cet opéra en la chargeant d'ornemens.

La reprise de l'*Artaxerce* de Arne a suivi celle de *Beggar's opera*. Mme Wood y a chanté avec talent; mais elle n'a pu remettre à la mode de la musique qui a vieilli, et qui, bien qu'assez gracieuse, manque complètement de force et d'invention.

M. Auber a pris sa revanche à *Covent-Garden* de l'échec qu'il a reçu à *Drury-Lane;* son *Fra-Diavolo* y a obtenu le plus brillant succès. Cette pièce avait été représentée l'année dernière à Drury-Lane, mais horriblement défigurée et privée de ses plus beaux morceaux: M. Rophino Lacy a reproduit l'ouvrage en entier. Le vieux chanteur Bruham y a joué le rôle du marquis de *San Carlo*.

— La vente de la riche bibliothèque musicale de M. Greatorex, organiste de l'abbaye de Westminster, mort depuis peu, est annoncée pour le commencement de l'année prochaine. Parmi les curiosités les plus remarquables de cette collection, se trouve un corps de bibliothèque qui a été dans la possession de Handel.

— Les dépenses de la grande fête musicale de Dublin se sont élevées à la somme de 8,677 livres sterling (216,725 francs). Dans cette somme considérable, les chanteurs figurent pour 25,000 francs environ, Paganini pour 17,000 francs, l'orchestre pour 60,500 francs, les chœurs pour 48,000 francs, et sir Georges Smart, comme conducteur, pour environ 4,000 francs.

— L'ouverture des théâtres italiens pour la saison du Carnaval a eu lieu le 26 décembre dernier; plusieurs opéras nouveaux ont dû être représentés à Milan, à Venise, et dans quelques autres villes de *primo-cartello*. Nous ne tarderons pas à être informés du succès de ces ouvrages, et nous nous empresserons d'en communiquer les détails à nos lecteurs.

Bulletin d'Annonces.

ROBERT-LE-DIABLE, opéra en cinq actes, musique de M. Meyerbeer. avec accompagnement de piano.

1. Chœur des buveurs. — 5 fr.
   Versez à tasses pleines.
2. Ballade chantée par M. Lafont. — 4 fr. 50.
   Jadis régnait en Normandie.
3. Romance chantée par Mlle Dorus. — 4 fr. 50.
   Va, dit-elle.
4. Sicilienne chantée par MM. Nourrit, Levasseur et chœur. — 4 fr. 50.
   O fortune! à ton caprice.

4 *bis*. La même, arrangée à une voix.

5. Air chanté par Mme Damoreau. — 6 fr.
   En vain j'espère.
6. Duo chanté par M. Nourrit et Mme Damoreau. — 5 fr.
   Avec bonté, voyez ma peine.
7. Quatuor du tonruoi, sans accompagnement. — 5 fr.
   Sonnez clairons.
8. Air chanté par Mme Damoreau (extr. du final du 2me acte). — 4 fr. 50.
9. Duo bouffe, chanté Par MM. Levasseur et Lafont. — 7 f. 50.
   Ah! l'honnête homme.
10. Valse infernale, chantée par M. Levasseur et chœur. — 7 fr. 50.
    Noirs démons.

10 *bis*. La valse infernale seule. — 3 fr. 75.

11. Couplets et scène chantés par Mlle Dorus. — 4 fr. 50.
    Quand je quittai la Normandie.

11 *bis*. Les couplets seuls. — 2 fr.

12. Duo chanté par M. Levasseur et Mlle Dorus. — 5 fr.
    Mais, Alice, qu'as-tu donc?
13. Trio sans accompagnement, chanté par MM. Nourrit, Levasseur et Mlle Dorus. — 3 fr.
    Fatal moment, cruel mystère.

13 *bis*. Le même, avec accompagnement, *ad libitum*. — 4 fr. 50.

14. Duo chanté par MM. Nourrit et Levasseur. — 6 fr.
    Si j'aurai ce courage.
15. Évocation chantée par M. Levasseur. — 3 fr.
    Nonnes qui reposez.
16. Cavatine chantée par M. Nourrit. — 2 fr.
    Qu'elle est belle!
17. Duo chanté par M. Nourrit et Mme Damoreau. — 6 fr.
    Grand dieu!
18. Cavatine chantée par Mme Damoreau. — 4 fr. 50.
    Robert, Robert.
19. Chœur des moines, pour basses-tailles. — 3 fr.
    Malheureux, malheureux.
20. Prière chantée par M. Nourrit et chœur. — 7 fr. 50.
    Ils frappaient mon oreille.
21. Air chanté par M. Levasseur. — 4 fr. 50.
    Je t'ai trompé.
22. Grand trio chanté par MM. Nourrit, Levasseur et Mlle Dorus. — 9 fr.
    Que faut-il faire?

A Paris, chez *Maurice Schlesinger*, rue de Richelieu, n. 97, et à l'*Agence générale de la musique*, rue du Helder, n. 13.

Contredanses avec variations brillantes, composées pour le piano et dédiées à Mlle Amélie de Lexion par J. Zimmerman, professeur au Conservatoire et membre de la Légion-d'Honneur, 3me recueil. — 3 fr. 50.

A Paris, chez Mme veuve *Leduc*, rue Neuve-Vivienne, et chez l'*Auteur*, rue Saint-Lazare, n. 64.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 48.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 7 JANVIER 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DE LA TYPOGRAPHIE MUSICALE,

ET DES NOUVEAUX PROCÉDÉS DE M. E. DUVERGER

POUR L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE.

Après l'invention de l'imprimerie, vers le milieu du quinzième siècle, la typographie fit de rapides progrès en Allemagne, en France et en Italie, non-seulement dans le mécanisme des caractères latins et gothiques, mais aussi dans celui du grec et de l'hébreu. Avant 1480, les textes originaux de la plupart des poètes, des historiens et des philosophes de l'antiquité, ainsi que celui de la Bible, avaient été publiés, et les plus grandes difficultés de la gravure et de la fonte des caractères avaient été vaincues.

Il n'en fut pas de même à l'égard de la musique. Les signes de la notation de cet art offrent une telle complication d'élémens, que les artistes les plus habiles de la typographie furent effrayés par les difficultés et ne cherchèrent point à les vaincre. De là vient que les compositions de tous les musiciens qui se rendirent célèbres jusqu'au commencement du seizième siècle restèrent en manuscrit et devinrent par la suite d'une rareté excessive. Un très petit nombre de livres concernant la musique parut avant l'année 1500, et parmi ceux-là il ne s'en trouve que deux où il y a de la musique notée; l'un est une sorte de pamphlet, écrit par Burci, sous le titre de *Musices opusculum cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam Hispanum veritatis prevaricatorem*, Bologne, 1487, in-4°; l'autre, la *Practica musicæ* de Gaforio, qui fut imprimée à Milan, 1496, in-folio; mais telle était alors l'incertitude sur les procédés propres à imprimer la musique, que les éditeurs de ces livres furent obligés de faire graver les passages notés sur des planches de bois.

Enfin, Octave Petrucci, né à Fossombrone, dans le duché d'Urbin, inventa à Venise, dans les premières années du seizième siècle, un mode de typographie de la musique en caractères mobiles, dont il publia le premier essai à Venise en 1503, en une collection de chansons françaises et de motets latins des compositeurs les plus habiles de ce temps, sous le titre de *Canti cento cinquanta*. La difficulté la plus grande que ce typographe avait eu à surmonter était la même qui s'est reproduite constamment depuis lors dans tous les essais de perfectionnement qu'on a tentés, c'est-à-dire l'impression des lignes de la portée, sans solution de continuité, combinée avec les signes qui doivent être placés sur ces lignes[1]. Mais, quelles que fussent les recherches d'Octave Petrucci pour cet objet, il ne put vaincre les obstacles qui s'offraient à lui; comme la plupart des typographes

(1) L'invention d'Octave Petrucci ne s'applique qu'aux caractères de la musique figurée; car il est certain que l'art d'imprimer le plain-chant en caractères mobiles avait été trouvé précédemment. Le plus ancien monument de cet art me paraît être l'ouvrage de Nicolas Wollick, intitulé *Opus aureum musice castigatissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici per commodo tractans*, etc. Cologne, 1501, in-4 parvo. Dans ce livre, les caractères du plain-chant sont mobiles, et ceux de la musique figurée sont gravés en bois. Le même ouvrage, avec des changemens et des corrections, a été publié à Paris en 1508 (et non en 1512, comme le dit Lichtenthal dans sa *Bibliographie de la musique*, t. IV, p. 121, d'après Forkal, *Allgem. litt. der musik*, p. 294); par Jehan Petit, sous le titre de *Enchiridion Musices*. Les caractères de plain-chant employés dans ceux-ci me semblent être les mêmes que ceux de Cologne.

L'impression du plain-chant en caractères mobiles avait fait peu de progrès pendant la plus grande partie du seizième siècle, quand Jean-Baptiste Raimondi, de Crémone, directeur de l'imprimerie Médicis, à Rome, imagina de faire graver en bois des caractères d'une dimension colossale dont il fit usage pour l'impression des graduels et des antiphonaires de chœur, qui doivent être lus de loin. Le 16 septembre 1593, il obtint un brevet du pape Clément VIII pour cette nouveauté. Dans la suite, Raimondi trouva le moyen de graver et de fondre ces caractères de grande dimension.

qui s'occupèrent ensuite du même objet, il fut obligé de graver avec le type de chaque signe de notation un fragment de la portée, laissant aux ouvriers imprimeurs le soin d'assembler ces fragmens de manière qu'ils présentassent à l'œil des lignes à peu près continues. A cette époque, la simplicité de la musique rendait moins sensibles les inconvéniens de ce mode d'impression qu'ils ne l'ont été lorsque les combinaisons de l'art ont été plus compliquées. Plusieurs autres collections publiées par Petrucci furent imprimées par les mêmes procédés et avec les mêmes types.

En 1508, un certain Jean de Montona obtint du pape Léon X un privilége pour l'impression de la musique dans les états romains, par des procédés dont il s'attribuait l'invention, mais qui ne différaient pas de ceux de Petrucci. Le premier emploi de ses types eut lieu dans une collection de messes composées par Brumel, Jos-quin-des-Prez, et quelques maîtres célèbres de cette époque (Rome, 1508, in-fol.). L'aspect de cette musique diffère peu de ce que Petrucci avait imprimé jusque là. Tel était l'état d'imperfection des lignes de la portée dans ces premiers essais de l'impression de la musique par les caractères mobiles, que Conrad Peutinger, éditeur d'un recueil de motets à cinq voix, publié à Augsbourg en 1520, préféra faire graver tout ce recueil sur des planches de bois.

En 1523, Jacques Junte imprima à Florence un livre de *Frottole* (chansons italiennes) composées par Marchetto et Sébastien Festa; mais les caractères employés dans cette impression sont évidemment ceux de Petrucci.

La typographie de la musique par les caractères mobiles ne s'introduisit à Paris qu'en 1589. Ce fut un imprimeur nommé Pierre Attaignant qui en fit les premiers essais dans des recueils de motets et de chansons françaises à plusieurs voix, composés par Hesdin, Rousée, Gombert, Claudin, Vermont, et beaucoup d'autres musiciens français immortalisés par Rabelais dans son *Pantagruel*. Dans ces recueils, imprimés en caractères gothiques, les lignes de la portée se composent aussi de fragmens adhérens aux signes de la notation; mais elles ont un aspect plus satisfaisant que dans les recueils italiens dont j'ai parlé précédemment.

Fournier, dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique* (Paris, 1765, in-4°), attribue la gravure des premiers types employés d'abord à Paris à un artiste nommé *Pierre-le-Hutin* ou *le-Hautin*, et il fixe l'époque des travaux de ce graveur à l'année 1525; cependant aucun ouvrage de musique imprimé en caractères mobiles à Paris ne remonte au-delà de 1529. Quoi qu'il en soit, il est vraisemblable que les caractères employés par Attaignant furent ceux de Pierre-le-Hutin.

Nicolas du Chemin et Adrien Leroy, successeurs de Pierre Attaignant, imprimeurs de musique à Paris, bons musiciens et éditeurs d'un grand nombre de recueils de chansons, de motets et de messes, perfectionnèrent les types et donnèrent aux ouvrages qui sortirent de leurs presses une forme agréable, sans pouvoir toutefois améliorer le principe de leur combinaison typographique.

Ces types de Nicolas du Chemin et de Leroy furent généralement adoptés en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas. C'est avec eux que Jérôme Graf imprima à Nuremberg, en 1537, la collection qui a pour titre: *Novum et insigne opus musicum*, etc., que Jean Petreius, imprimeur de la même ville, donna les différentes éditions du livre de Sébald Heyden (*de Arte Canendi* etc.), et que Henri Petri donna à Bâle le *Dodecachordon* de Glarean ainsi que plusieurs autres traités de musique; enfin ce sont ces mêmes caractères dont se sont servis Krugstein à Augsbourg, George Rhaw à Wittemberg, Tilleman Susato à Anvers, et Rodolphe Wyssenbach à Zurich.

La famille des Ballard, qui vint ensuite, se servit d'abord des mêmes caractères. Cette famille, qui jouit seule du privilége d'imprimer en France de la musique, se perpétua de génération en génération pendant deux siècles et demi. Le privilége exclusif qui lui avait été accordé, et qui fut renouvelé sous le règne de Charles IX, de Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV, fut un grand obstacle aux progrès de la typographie musicale, et ne fut pas moins nuisible au public qu'aux compositeurs.

Sauf la différence de quelques détails d'exécution et d'un peu plus ou d'un peu moins de netteté dans la gravure des poinçons, la forme des caractères pour l'impression de la musique était toujours à peu près semblable dans le seizième siècle : un seul typographe fit une innovation complète dans le système de la notation imprimée; et cependant, par une singularité remarquable, il est le seul dont Forkel [1] et M. R. G. Kiesewetter [2] n'ont point parlé. Ce typographe est Robert Granjon. Non-seulement il fut le premier qui imagina d'arrondir en partie les notes au lieu de leur

(1) *Allgem. Gesch. der musik*, t. II, p. 519 et suiv..

(2) *Die verdienste der niederlænder um die tonkunst, etc.* (*Die incunabeln des Notendruckes*), p. 91-101.

donner la forme du lozange, comme on l'avait fait jusqu'à lui, mais il supprima toutes les ligatures et les signes de proportions, qui rendaient alors la musique fort difficile à lire et à exécuter, de telle sorte qu'il réduisit toutes les valeurs de temps à la division binaire; simplification qui aurait du assurer le succès des livres publiés par Granjon, et qui paraît au contraire leur avoir nui; car bien qu'il eût obtenu un privilége pour plusieurs années, il ne paraît en avoir fait usage qu'en 1559. Les livres qu'il publia dans cette année ont pour titre : 1° *Premier trophée de musique, composé des plus harmonieuses et excellentes chansons choisies entre la fleur et composition des plus fameux et excellens musiciens tant anciens que modernes, le tout à quatre parties, en quatre volumes.* 2° *Second trophée de musique* etc. [1]. 3° *Chansons nouvelles composées par Barthélemy Beaulaigue, excellent musicien, et par lui mises en musicque à quatre parties et en quatre livres* [2]. 4° *Mottetz nouvellement mis en musicque à quatre, cinq, six, sept et huit parties, en quatre livres, par Barthélemy Beaulaigue, excellent musicien.*

Au commencement du dix-septième siècle, des caractères de musique faits à l'imitation de ceux de Nicolas Duchemin furent gravés en Allemagne : on en voit un *specimen* dans le livre de Calwitz, intitulé *Exercitatio musica tertia* (Leipsick, imprimé par Michel Lantzenberger, 1611, in-8°), et un autre, dont les caractères sont différens, dans la *Synopsis musicæ practicæ* de Barthélemé Gesius, imprimé par Jean Eichorn à Francfort, en 1616, en 8°. Les types qui ont servi à ces impressions sont moins beaux que ceux de Leroy et de Nicolas Duchemin.

Un changement considérable s'étant opéré dans le système de la notation musicale vers le milieu du dix-septième siècle, il fallut songer à graver de nouveaux types, ce que firent en effet les Ballard; mais leurs nouveaux caractères furent très inférieurs aux anciens, sous le rapport de la netteté et de l'élégance des formes. Les interruptions multipliées des lignes de la portée devinrent d'ailleurs plus sensibles dans l'impression. La forme de losange donnée aux notes par les anciens imprimeurs était conforme à la manière d'écrire la musique depuis le douzième siècle; mais cette forme avait fait place aux caractères ronds dans la musique manuscrite; néanmoins les Ballard conservèrent les anciens losanges dans leurs nouveaux types, ce qui donna un aspect suranné aux ouvrages qu'ils imprimèrent, et hâta l'adoption de la gravure pour toute espèce de musique. Toutefois, pendant qu'on s'obstinait en France à conserver ces vieilles formes, on en adoptait de meilleures en Allemagne et en Angleterre. Le *Whole Book of Psalms* de John Playford, publié à Londres par William Pearson, au commencement du dix-huitième siècle, est imprimé en notes rondes, dont les types sont aussi gravés avec des fragmens de la portée. Dans quelques parties de l'Allemagne et de l'Italie, les caractères de musique à la manière des Ballard furent conservés plus long-temps : on en voit encore l'emploi dans le livre du savant Martini, qui a pour titre : *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato* (Bologne, 1774).

J'ai dit que ces imperfections de la musique imprimée avaient fait recourir aux procédés de la gravure : les premiers essais en furent faits à Rome pour la publication d'un recueil de pièces d'orgue de Frescobaldi, le plus habile organiste de son temps [1]. Les planches étaient gravées sur cuivre, au burin, procédé fort lent et fort cher, qui nuisait à la vente des ouvrages, mais qui était le seul qu'on pût employer pour la musique compliquée et chargée de signes. Plus tard, on substitua les planches d'étain à celles de cuivre, et l'on finit par imaginer des poinçons avec lesquels les notes furent frappées d'un seul coup, ce qui rendit le procédé de la gravure plus prompt, moins coûteux et plus satisfaisant que tout autre dans ses résultats. C'est presque le seul en usage aujourd'hui dans toute l'Europe; cependant, depuis quelques années, la lithographie est employée avec succès en Allemagne, à Naples et à Rome.

(1) Les compositeurs dont on trouve des chansons dans ce recueil sont Maillard, Cadeac, Goudeau, Philibert-Jambe-de-Fer, Arcadelt, Sandrin, Mornable, Lupus, Viliers, Lupi second, Gentian, Godard, Jaquet, Boguin, Certon, Claudin, Gombert et Roussel.

(2) L'épître dédicatoire de ce recueil porte pour suscription : *A très illustre, haute et puissante princesse, madame Diane de Poictiers, duchesse du Valentinois,*

Barthélemy Beaulaigue, enfant de cueur en l'église Majeure de Marseille, son très obéissant serviteur, salut et prospérité.

(1) La difficulté qu'on trouvait à imprimer de la musique chargée d'une multitude de signes et de combinaisons comme on en trouve dans la musique d'orgue, avait obligé les musiciens à imaginer une notation conventionnelle qu'on appelait la *tablature*, pour ce genre de musique. Il y avait des différences assez remarquables entre la tablature allemande et l'italienne. Le mécanisme typographique de l'impression de celle-ci fut imaginé par le même Octave Petrucci, dont il a été parlé précédemment, après qu'il eût quitté Venise pour retourner à Fossombrone sa ville natale. Il obtint un brevet de Léon X pour cette invention, sous la date du 22 octobre 1513. Les pièces d'orgue imprimées par Petrucci au moyen de son procédé sont devenues d'une rareté excessive, mais on en peut voir un exemple imité par Jean Scott, imprimeur à Strasbourg, dans la *Musurgia* de Nachtigall (*Ottomarus Luscinius*, qui a paru en 1536 (p. 34).

Quels que fussent les avantages de la gravure pour la publication de la musique, ce mode d'impression ne pouvait s'appliquer aux livres qui traitent de cet art : de là l'obligation de se servir pour ceux-ci des anciens types, devenus plus désagréables à l'œil par la comparaison de la gravure. Enfin Breitkopf, imprimeur célèbre de Leipsick, vint au secours des écrivains par l'invention et la gravure de nouveaux caractères de musique, bien supérieurs à tout ce qu'on avait fait jusqu'à lui, soit sous le rapport de la forme des notes et des signes accessoires, soit sous celui de la combinaison typographique. Le premier essai ds ces nouveaux caractères fut fait en 1755 pour l'impression d'un sonnet en musique tiré d'un opéra composé par la princesse électorale de Saxe, et intitulé : *Il trionfo della fedeltà.* Depuis lors, ils ont été employés avec avantage dans une multitude de livres élémentaires et historiques sur la musique, et même dans des ouvrages d'une haute importance, tels que les collections des œuvres complètes de Haydn et de Mozart. Toutefois, si la forme des types de Breitkopf était fort supérieure à celles des anciens caractères, cet artiste n'avait pas satisfait à toutes les conditions désirables, car il avait aussi gravé les lignes de la portée par fragmens avec les notes, et les points de réunion de ces lignes étaient restés visibles à l'œil; c'était ce qu'on avait fait de mieux, mais ce n'était pas tout ce qu'en pouvait faire.

Peu de temps après la publication des procédés de Breitkopf, d'autres typographes s'occupèrent du même objet; mais les essais faits par Rossart à Bruxelles, par Enschédé et Fleischmann à Harlem, par Fournier à Paris, par Antonio de Castro à Venise, et par le Suédois Fought à Londres, ne servirent qu'à démontrer la supériorité des caractères de l'imprimeur de Leipsick.

Gando, typographe de Paris, grava dans la seconde moitié du dix-huitième siècle des caractères de musique séparés de la portée qui s'imprimait par un second tirage. Il donna un essai de ce caractère dans un motet de l'abbé Roussier qu'il joignait à un écrit dans lequel il développait les avantages de ses types. Ceux-ci sont préférables par leur aspect à ceux de Fournier; mais ils offraient dans le mécanisme de leur emploi des difficultés qui ont empêché qu'ils fussent accueillis avec faveur. Il y a environ trente ans qu'un imprimeur de Strasbourg, nommé Reinhardt, renouvela ce mode d'impression. Son procédé consistait aussi à imprimer la musique en deux tirages, l'un pour les notes et tous les signes accessoires, l'autre pour les portées. Toutes les dimensions étaient prises pour que chaque note rencontrât exactement sa ligne; mais il existait une difficulté que Reinhart n'avait point prévue, et qui causa sa ruine en lui ôtant la possibilité d'en faire un usage avantageux. Cette difficulté consistait dans l'altération sensible qui s'opère dans les dimensions du papier après qu'il a été mouillé pour l'impression; altération qui est telle que le retrait est quelquefois de plusieurs lignes, en sorte que les notes ne se plaçaient pas toujours sur leurs lignes respectives. Un seul œuvre de quatuors de Pleyel fut imprimé par ce procédé qui était fort dispendieux, et l'on fut obligé d'y renoncer.

Les défauts de l'impression de la musique à deux tirages ont été évités en dernier lieu par un moyen fort ingénieux, inventé par un mécanicien anglais distingué, nommé M. Cowper. Son procédé consiste à introduire dans des planches de bois des caractères de cuivre représentant les notes et les signes accessoires et séparés de la portée. Lorsque ces caractères sont unis sur un plan parfaitement horizontal par la lime et par la pierre ponce, on met la planche sous presse. Le chassis (en terme d'imprimerie *tympan*) sur lequel on place la feuille de papier est mobile et tourne sur un axe pour présenter, après la première impression, et sans enlever la feuille, la page de notes imprimées à la forme des portées, en sorte que la coïncidence est toujours parfaite. Toutefois le prix élevé de la main d'œuvre a fait renoncer à ce procédé.

M. Olivier imagina vers 1802, une nouvelle combinaison de caractères mobiles propres à imprimer la musique, et s'associa avec M. Godefroi pour l'exploitation du brevet qu'il avait obtenu. Ces caractères étaient les plus beaux qu'on eût vus jusque là; mais M. Olivier avait conservé l'ancienne méthode de graver avec les caractères les lignes de la portée; méthode dont le résultat est toujours désagréable à l'œil, et qui a d'ailleurs l'inconvénient de rendre la composition difficile et fort chère. Quelques œuvres de musique, un journal de chant, et des livres élémentaires furent imprimés avec les caractères de M. Olivier, mais après avoir fait beaucoup de sacrifices pour soutenir un établissement désavantageux, cet artiste et son associé furent entraînés à leur ruine.

On imprime aujourd'hui à Londres un journal de musique intitulé : *The Harmonicon*, avec des caractères semblables à ceux d'Olivier.

Les inconvéniens qui viennent d'être énumérés dans les divers procédés employés jusqu'ici pour l'impression de la musique n'étaient pas les seuls qui existassent : il y en avait d'autres non moins nuisibles au succès des entreprises auxquelles ils avaient donné lieu. Le plus important était l'obligation de tirer à la fois le nombre

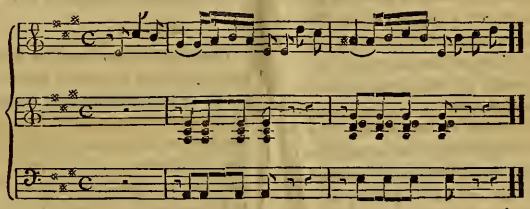
d'exemplaires auquel on voulait porter une édition, inconvénient qui n'a point lieu par le procédé de la gravure, car celui-ci permet de ne tirer qu'en proportion des besoins. Il est facile de comprendre que cette obligation de tirer toute l'édition d'un ouvrage était très onéreuse, quand celui-ci n'avait point de succès, car les dépenses étaient beaucoup plus considérables que celles d'un livre ordinaire.

M. E. Duverger, par une heureuse idée, qui réunit tous les avantages de la gravure la plus belle à ceux de l'impression en caractères mobiles, vient de faire disparaître les défauts qui ont nui jusqu'ici à l'emploi de la typographie pour la publication de la musique. Telle est la supériorité de son procédé sur tous ceux qu'on a imaginés auparavant, qu'on peut affirmer hardiment que ceux-ci ne tarderont pas à disparaître, et que celui-là seul laissera des traces durables dans l'histoire de la typographie. On en pourra juger par l'analyse suivante des qualités qui le distinguent des autres.

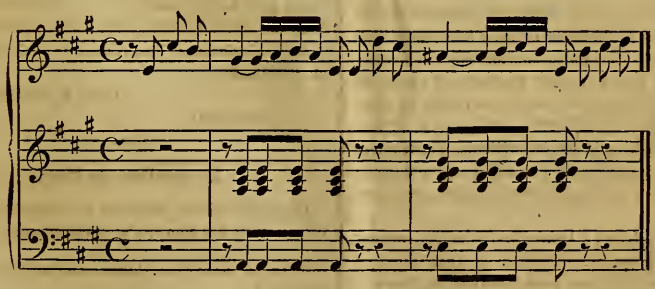
Par un moyen ingénieux, dont il ne m'est pas permis de révéler le secret, bien qu'il me soit connu, M. E. Duverger est parvenu à donner aux lignes de la portée une continuité non interrompue, sans avoir recours à l'impression en deux tirages. Ces lignes sont parfaitement nettes et n'ont que la grosseur convenable pour que les notes et les signes accessoires se détachent facilement à l'œil.

Une heureuse combinaison de proportions donne aux signes divers la distance nécessaire pour produire le meilleur effet possible. La forme des notes est exactement celle de la gravure la plus élégante.

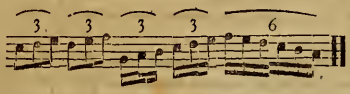
Dans les procédés de Fournier et même d'Olivier et de Godefroi, ce ne sont pas seulement les lignes de la portée qui pêchent par l'alignement, ce sont aussi les barres des croches, doubles croches, etc., qui laissent toujours apercevoir des solutions de continuité et des défauts de proportion. On en peut juger par cet exemple des caractères de Fournier, les seuls qui sont restés en usage à Paris :



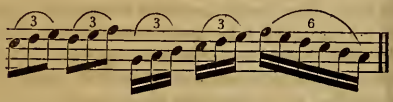
La comparaison du même passage, imprimé par les procédés de M. E. Duverger, fera comprendre sans peine la supériorité de ceux-ci :



Les défauts dont j'ai parlé tout à l'heure sont encore plus sensibles dans les caractères de Fournier, lorsqu'il s'agit de barres de croches ou de doubles croches obliques, comme on peut le voir par cet exemple :



La plus belle gravure, dans les mêmes choses, ne l'emporte pas sur les caractères de musique de M. Duverger.



A ces avantages se joint celui de pouvoir imprimer en beaux caractères les paroles adaptées à la musique, avantage dont la gravure est dépourvue.

Au moyen des procédés du clichage, procédés perfectionnés par M. Duverger, on n'est plus obligé de tirer tout d'abord une édition entière, ni de limiter le nombre des exemplaires; les clichés ne forment pas un volume beaucoup plus considérable que les planches d'étain, et offrent les mêmes avantages.

Le prix de la composition et du clichage est à peu près double de celui de la gravure; mais cette différence de prix disparaît devant l'économie considérable du tirage et du papier. On sait, en effet, que le prix du tirage de la musique gravée est de 14 à 15 francs pour mille planches, c'est-à-dire mille pages; au lieu que le tirage typographique offre une économie de 50 pour cent environ.

Ce n'est pas tout, car le foulage des planches d'étain à l'impression en taille-douce oblige à faire usage d'un papier très épais, d'un poids considérable, et dont le prix est à peu près le double du meilleur papier en usage dans l'impression ordinaire. Il est facile de comprendre d'après cela que pour les ouvrages tirés à grand nombre, comme les solfèges, les méthodes d'instrument et les livres élémentaires, le procédé typographique de M. E. Duverger a sur la gravure une supériorité incontestable.

A l'égard des livres, il l'emporte également sur tout ce qu'on a fait jusqu'ici en France, en Angleterre, en Allemagne et en Italie, soit pour la netteté des lignes de la portée, soit enfin pour les proportions et l'arrangement des signes. Déjà M. Duverger en a fait voir les résultats avantageux dans plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque la *Grammaire musicale* de M. Aubery-Duboullay [1], l'*Abécédaire musical* de M. Léopold Aimon [2], le *Chansonnier des gardes nationaux* [3], et les *Lettres à Clémence sur la musique*, par Mme E. L. [4]. Ce dernier ouvrage, où l'on trouve une exposition claire et succincte des objets les plus importans de la musique, se recommande autant à l'attention des artistes et des amateurs par les graces du style que par l'élégance de l'exécution typographique. Il convient surtout aux jeunes personnes qui veulent acquérir des connaissances générales sur l'art avant de se livrer à l'étude sérieuse de ses diverses parties.

Les découvertes de M. Duverger dans la typographie de la musique obtiendront sans doute le succès qu'elles méritent; elles intéressent à la fois les typographes, les éditeurs, les écrivains, les artistes et les amateurs.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A monsieur le rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

Dans l'article extrêmement flatteur sur ma méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains, que j'ai lu dans votre journal, vous semblez penser que mon intention est que les élèves soient tenus à ne jouer pendant un an que des exercices sur les cinq notes. Le temps à donner aux études premières ne peut se préciser, c'est le degré de facilité et d'aptitude de l'élève qui le détermine; en général, quelques mois suffisent pour arriver aux gammes, après lesquelles toute musique bien doigtée peut être entremêlée avec les autres études. Je conseille cependant de toujours se servir du guide-mains pour les morceaux qu'on jouera; il aidera beaucoup à procurer aux doigts de l'indépendance.

Agréez, monsieur, l'expression de mes sentimens les plus distingués,

Fréd. KALCKBRENNER.

Le 6 janvier 1831.

Nouvelles de Paris.

On assure que les difficultés qui s'étaient élevées entre la société des concerts et la commission de l'Opéra

(1) Un vol. in-8, à Paris, chez Simon Richault, boulevard Poissonière, n. 16.

(2) Un vol. in-12. Paris, Hachette, rue Pierre-Sarrazin, n. 12.

(3) Un vol. in-18. Paris, Duverger père, rue Rameau, n. 12.

(4) Un vol. in-18. Paris, même adresse. Prix: 4 fr.

et du Conservatoire sont levées, en sorte que le premier concert pourra être donné vers le 20 de ce mois.

—Il paraît que l'administration du théâtre Italien et Mme Schroeder Devrient ont partagé l'opinion que nous avons émise dans notre dernier numéro sur l'effet de la première représentation d'*Anna Boléna*, car cet ouvrage n'a plus été joué depuis cet essai. On a donné depuis lors une représentation qui avait attiré du monde; elle était composée de *la Prova d'un Opéra seria*, chantée par Mme Malibran, Rubini et Lablache, et du premier acte de l'*Italiana in Algeri*, dans lequel Mme Raimbaux a continué ses débuts avec succès.

Il paraît certain que la première représentation du *Pirate* sera donnée dans le cours de ce mois; on sait que le rôle principal de cet ouvrage est le triomphe de Rubini.

Le concert dans lequel on doit entendre l'élite des chanteurs du théâtre Italien, MM. de Beriot et Herz, qui avait été ajourné, aura lieu demain dimanche, 8 janvier.

—Après beaucoup de projets et de négociations infructueuses, le sort de l'Opéra-Comique paraît enfin être fixé. M. Laurent, ancien directeur du théâtre Italien, a signé un traité avec les actionnaires-propriétaires de la salle Ventadour pour l'exploitation du privilége attaché à cette salle : par suite de ce traité, il vient d'être agréé comme directeur par l'autorité. Puisse cette nouvelle administration être plus heureuse que celles auxquelles elle succède!

Un sort fatal semble poursuivre tous les théâtres où l'on joue l'opéra-comique : celui des Nouveautés est fermé depuis quelques jours. Rien n'est encore décidé sur sa destination future. Si le système des priviléges est maintenu jusqu'à ce qu'il soit fait une loi nouvelle sur les théâtres, il est douteux qu'un second opéra-comique puisse ouvrir à ce théâtre de la place de la Bourse.

—L'administration du théâtre Italien vient d'engager une nouvelle cantatrice, Mlle Mélas, qui doit débuter sous peu de jours dans le rôle de Sémiramis. Mlle Mélas a chanté au théâtre de la *Scala* à Milan, et dans plusieurs autres villes d'Italie.

— La société des sciences physiques, chimiques et arts industriels de Paris a décerné, dans sa séance publique du 15 décembre 1831, une médaille d'or à M. le docteur Bennati pour ses intéressans travaux sur le mécanisme de la voix humaine dans le chant et sur les maladies de cet organe.

— M. Villoteau, auteur d'excellens travaux sur la musique des peuples orientaux, insérés dans le grand ouvrage de la description de l'Egypte, et de plusieurs autres livres intéressans sur le même art, vient de soumettre à l'examen de l'académie des Beaux-Arts de l'Institut un mémoire contenant des vues nouvelles sur diverses parties de la musique. M. Berton a été nommé rapporteur sur le mérite de ce mémoire qui se recommande par le nom de son auteur. Nous rendrons compte à nos lecteurs et de son objet, et de l'opinion qui sera énoncée par la commission chargée de son examen.

—Les dépenses de la grande fête musicale de Dublin se sont élevées à la somme de 8,677 livres sterlings (216,725 fr.). Dans cette somme considérable, les chanteurs figurent pour 25,000 fr. environ, Paganini pour 17,000 fr., l'orchestre pour 60,500 fr., les chœurs pour 48,000 fr., et sir Georges Smart, comme conducteur, pour environ 4,000 fr.

— MM. Stephen et Richelmi donneront le 13 courant un concert dans les salons de M. Petzold. On y entendra M. de Bériot et plusieurs artistes renommés. Nul doute que cette soirée ne soit fort brillante.

—Un grand concert sera donné le 15 par M. Frédérick Chopin, de Varsovie, dans les salons de M. Pleyel. MM. Baillot, Vidal, Norblin, Tilman et Urhan exécuteront un quintetto de Beethoven. Mais ce qui doit surtout piquer la curiosité, c'est une grande polonaise composée par M. Kalkbrenner, et exécutée par l'auteur, MM. Mendelsohn, Hiller, Osborne, Sowinski et Chopin, sur six pianos. On trouve des billets chez les principaux marchands de musique.

Nouvelles des Départemens.

On nous écrit de Mantes (Seine-et-Oise):

« Depuis l'année dernière, des corps de musique d'harmonie se sont formés avec la garde nationale dans beaucoup de villes des départemens. Une foule d'amateurs et d'artistes ont trouvé plus agréable de figurer seulement aux revues et parades avec la clarinette ou le trombonne, que de faire faction à la préfecture ou à la mairie. Nous avons assisté dernièrement à une messe que la compagnie de musique de Mantes a fait célébrer dans la vaste église de cette ville. Vingt-cinq à trente amateurs composaient l'orchestre, dirigé par M. de Sénancourt, artiste distingué sur le violon. Six morceaux d'harmonie ont été exécutés avec assez d'ensemble et de justesse; néanmoins les basses étaient un peu faibles, et ne soutenaient pas assez les sons un peu perçans des clarinettes.

« Dans une ouverture de Mercadante, arrangée pour

musique militaire, on a remarqué dans l'introduction un solo de cor joué par M. Avice avec beaucoup d'expression et de pureté. En résumé, sauf quelques passages embrouillés et d'une justesse équivoque, les exécutans et leur chef méritent des éloges. »

— On écrit de Marseille, 30 décembre : « M. Georges Stulz, originaire du grand-duché de Bade, habite la ville d'Hyères depuis plusieurs années. Il a fait une fortune colossale à Londres. On dit qu'il jouit d'un revenu annuel de douze cent mille francs environ. Il était tailleur et fournisseur de draperies. Sa maison, ou mieux, son *palais*, à Hyères, est d'une magnificence royale. Il a surtout deux salons où brille un incroyable luxe : des arabesques d'or, des encadremens, des sculptures, des ciselures d'or, partout de l'or; un immense lustre oriental à six rangs de bougies parmi d'autres lustres magnifiques, des glaces de Venise; tout ce que l'opulence moderne peut offrir de plus éclatant, de plus riche, de plus beau, se trouve réuni dans ces deux pièces avec tant de profusion, qu'elles en sont plutôt *chargées* que décorées. C'est un excès d'ornemens, un abus de dorures. Dans le premier salon *bleu* est un excellent et superbe piano du prix de 10,000 fr.

« M. Boieldieu, qui est venu chercher sous la douce température de ce pays le rétablissement de sa santé, se présenta chez M. Stulz, il y a quelques jours, pour visiter le maître et la maison. Le concierge l'introduisit dans le salon *bleu*, et lui demanda son nom. «Boieldieu, répondit l'artiste. — Je vais vous annoncer à M. Stulz, qui est dans son cabinet. » Boieldieu prit alors un siége et s'avança vers le piano pour l'ouvrir : le concierge l'arrête aussitôt en lui disant : « Il est défendu d'ouvrir le piano; vous pourriez le déranger, monsieur. » L'artiste sourit.

«Le concierge monte au cabinet de M. Stulz qui, flatté, émerveillé, enthousiasmé au nom de Boieldieu, demande qu'on l'habille promptement. Il se revêtit de ses plus frais habits et court au salon; mais Boieldieu, fatigué de se trouver devant un piano qu'il ne devait pas ouvrir parce qu'il aurait pu le déranger, venait de rentrer chez lui. M. Stulz, désappointé : « Qu'on attèle mon landaw! » et, cinq minutes après, l'opulent étranger offrait à notre Boieldieu ses regrets et son admiration. Il a engagé l'auteur de *la Dame Blanche* à une soirée où seront réunis tous les personnages distingués que notre climat a attirés cet hiver. Plusieurs personnes de Toulon doivent s'y rendre. »

Publications étrangères.

Das Cornet (*le Cornette*), opéra en un acte, par le docteur *H. Fuchs*, mis en musique par *Jos. Küffner*, arrangé pour le piano par le compositeur. Prix : 15 fr. Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de *B. Schott*.

L'ouvrage que nous annonçons est du nombre de ceux qu'on appelle en Allemagne *Operettes*, mot qui indique une composition dont les proportions sont modestes et peu prétentieuses. Celui-ci, quoiqu'on y trouve une introduction, deux trios, un sextuor et un finale, ne sort pas du genre de ces petits ouvrages, soit sous le rapport de l'étendue des morceaux, soit sous celui de leur facture, mais il est agréable; partout on y trouve une mélodie facile, mais on y voudrait plus d'originalité ou même moins de plagiats trop évidens. En général, on voit que M. Küffner s'est proposé de faire dans sa composition un mélange des styles italien et allemand : projet qu'il a exécuté par des emprunts un peu trop faciles à reconnaître. Nous lui reprocherons aussi d'avoir assez souvent négligé la correction dans sa manière d'écrire : par exemple, l'ensemble du premier trio (page 25) présente à la fois de l'harmonie fausse à l'oreille et de l'embarras dans les parties.

Parmi les morceaux les plus agréables de cette légère production, nous citerons l'air n° 4, le second trio, et quelques parties du quintetto.

Trente grands exercices ou études, dans tous les tons, pour la flûte, composés et dédiés à la direction de l'école des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, par *H. Soussman*, première flûte de sa majesté l'empereur de toutes les Russies; livres I et II.

Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de *B. Schott*; et à Paris, à l'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13.

Cette collection nous paraît digne de fixer l'attention des professeurs et des amateurs de flûte. La plupart des études qu'elle renferme sont propres à donner beaucoup de variété dans les coups de langue, et à former une respiration longue et facile; on y trouve d'ailleurs beaucoup de variété dans le choix des motifs.

Bulletin d'Annonces.

Album lyrique offert à Mme Malibran, avec un très joli portrait de cette célèbre artiste, et composé de romances françaises, italiennes, anglaises, espagnoles, de deux galopes et de dix charmantes lithographies, le tout très élégamment relié. — Prix : 8 fr.

Au magasin de musique de *Pacini*, boulevard des Italiens, n° 11, où l'on trouve aussi l'ouverture de l'*Empereur don Pédro*, exécutée au Théâtre Italien; une collection d'opéras, chants et pianos de Mozart, Rossini, Mayerbeer, Donizetti, Mercadante, Bellini et autres; chacune, bien reliée, de 12 à 16 fr., et un assortiment de quadrilles nouveaux.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 49.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 6 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **SAMEDI** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 14 JANVIER 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

ACOUSTIQUE DE LA MUSIQUE.

Sixième lettre à M. FÉTIS.

Monsieur,

Deux mots très simples suffisaient à Leibnitz pour peindre la constitution universelle. Cet homme de génie voyait dans l'ensemble des choses l'*unité* servant de lien à la *variété*.

La variété en effet est évidente; mais sans unité elle ne serait que le chaos. L'unité n'est pas moins évidente; mais sans variété elle ne serait que l'identité.

Ces deux mots, unité, variété, en se réunissant, donnent naissance à un troisième non moins frappant d'évidence; c'est le mot *analogie*. Par l'analogie seule, l'unité et la variété peuvent être à la fois satisfaites.

C'est donc l'analogie qui doit être notre guide dans l'explication de l'univers; mais, pour épargner notre temps et nos fatigues, l'analogie elle-même doit être conduite sur un plan de gradation qui nous fasse passer progressivement des effets les plus simples, et pour cette raison les plus précis, aux effets les plus compliqués et pour cette raison les plus vagues en apparence.

Dans ma lettre précédente, je crois avoir démontré que l'Acoustique est la science des effets les plus simples et les plus précis. C'est donc par elle que la science générale commence; et de l'Acoustique à la Chimie, à toutes les parties de la Physique, à l'Astronomie, à la Géologie, à toutes les parties de la Physiologie, à l'Idéologie, à la Politique, il ne peut y avoir qu'une succession graduelle d'analogies.

C'est à établir cette succession graduelle que j'ai consacré tous les travaux de ma vie; j'y suis parvenu peut-être; j'ose invoquer à cet égard le témoignage des lecteurs de mon *Explication universelle* et des auditeurs de mes conférences publiques.

Ici, je ne puis présenter que des aperçus; mais je les adresse à des musiciens, ou du moins à des personnes sensibles aux charmes de la musique, douées par conséquent de cette logique naturelle, de cette logique d'instinct qui fait goûter le vrai, comme l'instinct d'un bon tempérament fait accueillir, fait goûter les alimens dont la digestion sera facile et salutaire. La vérité la plus étendue, la vérité universelle ne pouvant être que l'harmonie de toutes les vérités particulières, trouve de grandes avances dans l'organisation de toute personne née avec le sentiment de l'harmonie musicale. Son intelligence ne peut être que rapide et harmonique comme sa sensibilité.

Devant vous, Monsieur, et devant les lecteurs de votre journal, je ne craindrai donc point d'abréger les distances et de passer sans intermédiaire d'un fait d'acoustique déjà exposé, déjà expliqué dans une de mes lettres précédentes, à l'explication d'un fait analogue et cependant éloigné. Je vais commencer ma lettre actuelle par un de ces rapprochemens qui étonneraient tout esprit non harmonique et non réfléchi.

L'*octave*, ai-je dit, est l'accord le plus simple, le plus facilement produit, le plus concordant. Il doit cet avantage à ce que les deux sons qui le composent sont formés chacun d'une suite de globules qui tous sont en vibration constante comme tout globule de fluide sonore, comme tout globule de fluide subtil, mais qui, ceux du son grave, ne font qu'une vibration pendant que ceux du son le plus élevé en font deux. Ce rapport de mouvemens est manifestement le plus simple, et, pour cette raison, celui qui est le plus favorable à l'exercice de l'expansion convergente ou de la puissance de combinaison.

Voici le fait analogue : les êtres d'une existence très composée, l'homme, la femme, par exemple, sont des êtres sonores; la voix de chacun de ces êtres est le timbre de son organisation, l'instrument musical de son

tempérament. La constitution de cet instrument, dans chaque homme, dans chaque femme, est nécessairement le fruit de la constitution générale de son être, ne peut qu'en reproduire les propriétés; et puisque dans la nature tout être inerte ou animé, vivant ou insensible, est essentiellement en vibration, la voix de chaque homme, ou plutôt les globules qui forment le son de sa voix vibrent comme cet homme; les sons de la voix de chaque femme vibrent également comme elle.

Or, dans l'état naturel (séparons les exceptions et les anomalies), dans l'état naturel tout homme et toute femm equi chantent ensemble et qui ont l'intention de chanter à l'unisson, chantent à l'octave l'un de l'autre.

L'homme et la femme sont par conséquent deux êtres constitués à l'octave l'un de l'autre, c'est-à-dire que, dans tous leurs mouvemens analogues, dans l'exercice de toutes leurs facultés correspondantes, l'un a deux fois plus de gravité, l'autre a deux fois plus de vivacité.

Ainsi s'explique le caractère puissant, énergique, des sentimens de l'homme, de ses goûts, de ses occupations, comparé au caractère vif, délicat, des goûts, des occupations, des sentimens de la femme; ainsi s'explique encore la sympathie organique des deux sexes, et l'*accord* si simple, si facile à produire, si intime, de leurs désirs, de leurs affections.

Rentrons maintenant dans l'Acoustique.

Nous avons expliqué le procédé de la nature lorsqu'elle met en accord, en harmonie, deux sons provenus de deux sources différentes, mais dont les vibrations respectives ont entre elles des rapports très simples. Cherchons comment trois ou un plus grand nombre de sons se mettent en accord, en harmonie.

Il est d'abord un fait, constaté depuis long-temps, qui se place de lui-même au début de cette recherche. Qu'il me soit permis de retracer l'impression que je reçus la première fois qu'il me frappa de son évidence, je puis dire de son éclat.

J'habitais, très jeune, une petite ville du midi, entourée de montagnes; les jours de fête, on y mettait toute la sonnerie en mouvement, et toute cette sonnerie consistait en deux cloches assez fortes, d'un timbre éclatant, et que, par hasard ou avec intention, on avait choisies à l'octave parfaite l'une de l'autre.

Je les écoutais quelquefois dans le lointain; c'était une harmonie délicieuse; elle me suivait dans mes promenades solitaires; les échos du vallon la réfléchissaient vers le point que j'occupais, et dans l'air qui m'environnait semblait se répandre une vapeur sonore aussi douce à respirer que le parfum des fleurs.

A l'aide du calme de la nature, j'observais en écoutant; je découvrais que la partie la plus éthérée de ce concert lointain était formée de plusieurs sons plus élevés que le son fondamental, mais formant avec lui des accords d'une parfaite justesse. C'étaient des sons à la double octave, d'autres à l'octave de la quinte, d'autres encore à la double octave de la tierce majeure; ceux-ci faibles, difficiles à saisir; la quinte, au contraire, plus marquée que l'octave même, et paraissant dominer toute l'harmonie.

Malgré toute mon attention, je ne parvenais pas à discerner des sons à d'autres intervalles; mais, pour m'expliquer le charme de mes sensations, je n'avais pas besoin de davantage.

En ce moment, je rédige, je développe, je perfectionne l'explication que j'ébauchais alors: vers moi, disais-je, se rendent avec convergence des sons en *accord parfait*, car l'octave en est la base, la quinte en est le point *dominant;* et la tierce majeure, intervalle déjà concordant par lui-même, se place au milieu entre le son fondamental et la quinte, position la plus convenable à un rôle de liaison.

Mais d'où procèdent ces sons élevés et accessoires? émanent-ils directement des cloches? Non, sans doute; le même corps élastique ne peut vibrer à la fois de deux manières différentes. Mais chaque globule de fluide sonore ne se borne pas à vibrer sans cesse en traversant l'espace; il transpire sans cesse; de son sein jaillissent sans cesse des globules plus atténués que lui-même, dont, pour cette raison, la vibration est plus rapide, et par conséquent le ton plus élevé.

Cette divergence expansive de chaque globule provoque subitement la réaction de l'expansion convergente qui ramène les uns vers les autres les globules transpirés, et saisissant de préférence ceux dont les vibrations respectives sont en rapports très simples, les met à l'instant même en accord, en harmonie, non-seulement entre elles, mais avec les deux sons générateurs, qui toujours arrivent, toujours transpirent, toujours se donnent, par filiation rapide, une famille de sons secondaires rendus subitement harmoniques par l'action convergente de la puissance de combinaison.

Lorsque les facteurs d'orgue intercalent entre des tuyaux à l'octave l'un de l'autre plusieurs tuyaux de plus petites dimensions, formant, les uns la double octave du son fondamental, les autres l'octave de sa quinte, les autres encore la double octave de sa tierce majeure, s'ils font résonner ensemble tous ces tuyaux, ils n'entendent qu'un son unique, le son fondamental, très fort, très éclatant.

C'est ici l'expérience par synthèse, complétant l'ex-

périence par analyse que nous venons de décrire. Les deux sons fondamentaux, en donnant eux-mêmes naissance à des sons secondaires, identiques avec ceux des tuyaux accessoires, en ont déterminé si vivement, si étroitement la combinaison, qu'il n'a plus existé qu'un seul faisceau d'une union intime.

Analogie encore! car voilà bien l'image d'une famille parfaite! le père, la mère, base et enceinte de l'harmonie; le fils aîné, point central et dominant; la jeune sœur, faible, douce, délicate, lien d'amour entre son frère et ses parens....

Hâtons-nous cependant de le dire : harmonie idéale! ce n'est qu'entre des sons, êtres si simples, qu'elle est facile à produire; entre des hommes, des femmes et des enfans, êtres si composés, elle est bien rare.

La famille des êtres les plus simples, la famille musicale, n'est pas réduite aux quatre sons de l'accord parfait; elle peut s'étendre, sans cesser d'être un faisceau d'harmonie, seulement moins simple, par conséquent moins parfaite. De son côté, pour soutenir l'analogie, il devient d'autant plus difficile à la famille humaine de rester en harmonie qu'elle s'étend davantage.

Voici l'extension, encore harmonique, dont la famille musicale est susceptible. Si l'on intercale entre deux tuyaux d'orgue à l'octave l'un de l'autre six tuyaux de petites dimensions, formant, à une grande élévation au-dessus du ton fondamental, l'échelle diatonique, et que l'on fasse résonner ensemble ces huit tuyaux, on n'entend qu'un seul son, ferme, éclatant; et c'est le son fondamental.

Ainsi, la succession des sons représentés aux musiciens par les monosyllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, forme une masse harmonique lorsque tous les termes sont entendus en concurrence, sauf l'élévation convenable des six sons intermédiaires. L'intonation de chacun de ces six sons est fixe, nullement arbitraire, car, pour peu qu'il y en ait un de dérangé, l'harmonie est troublée, la masse des sons ne forme plus un seul faisceau.

C'est ainsi dans l'action directe de la puissance d'équilibre que nous devons chercher la cause de la formation de la gamme, car dans la nature il n'est pas d'autre puissance d'harmonie que la puissance d'équilibre.

Or, en premier lieu, l'enceinte absolue de la gamme, comme celle de l'accord parfait, est l'octave, mathématiquement exprimée par le rapport le plus simple, le plus harmonique, le rapport de 1 à 2.

En second lieu, la gamme est formée de deux tétracordes : *ut, ré, mi, fa; — sol, la, si, ut*, qui se balancent avec une exactitude parfaite, car ils sont constitués exactement de même; l'un semble faire une demande à laquelle le second fait une réponse complète, car elle lui correspond avec une précision rigoureuse.

En troisième lieu, chacun des quatre sons du premier tétracorde fait une quinte juste avec chacun des quatre sons du second tétracorde : *ut-sol, ré-la, mi-si, fa-ut;* et nous savons que la quinte est, après l'octave, l'intervalle le plus consonnant.

Enfin, les huit sons de la gamme, pris trois à trois et selon une disposition alternative, fournissent trois accords parfaits majeurs : *ut, mi, sol; fa, la, ut; sol, si, ré;* et trois accords parfaits mineurs : *ré, fa, la; mi, sol, si; la, ut, mi.*

Il est évident que plus de liens ne sauraient exister entre huit choses successives. Un faisceau, en se déliant, ne saurait donner à ses parties des rapports plus simples, plus multipliés et plus intimes : aussi n'est-ce pas seulement le faisceau sonore qui, en s'étendant sur un plus grand espace, conserve l'harmonie de ses élémens; le faisceau lumineux, si semblable au faisceau sonore, le faisceau lumineux, en se déliant par l'action réfringente du prisme triangulaire, étend ses parties, ses couleurs sur une échelle exactement constituée comme l'échelle musicale; et la réunion des sept couleurs prismatiques rétablit la lumière blanche ou le faisceau tonique, comme la réunion des sept intervalles dont la gamme est composée rétablit la tonique musicale. Ici il y a plus qu'analogie, il y a similitude, parce que les deux ordres de faits sont très simples et très rapprochés.

Mais où se trouve, dans la nature, l'instrument de réfraction ayant la puissance de résoudre le faisceau sonore en ses élémens diatoniques, comme le prisme triangulaire résout en sept couleurs diatoniquement rangées le faisceau lumineux?

Pour répondre à cette question, observons, en premier lieu, que le prisme triangulaire est le seul corps réfringent qui soumette le faisceau lumineux à cette distribution diatonique; toute autre forme de verre produit une distribution plus ou moins éloignée de l'harmonie à la fois riche et parfaite; si même le verre n'est pas très pur, ou si l'on emploie pour former le prisme triangulaire d'autres substances diaphanes que le verre, la distribution des couleurs ne se fait plus selon un plan de parfaite harmonie. Il est dans la nature un très grand nombre de corps réfringens; tous font subir à la lumière une division et une recomposition manifestées par des couleurs plus ou moins éclatantes; aucun ne renouvelle dans son intégrité l'action du prisme triangulaire. Par exemple, chacune des petites gouttes d'eau, vapo-

reuses et limpides, qui déterminent la formation de l'arc-en-ciel, résout la lumière en couleurs semblables à celles que donne le prisme, mais étalées dans des positions et selon des proportions toutes différentes; ce qui fait que l'ar-en-ciel est tout autrement constitué que le spectre prismatique.

En second lieu, la distribution diatonique du faisceau sonore, la gamme, n'existe pas pour tous les hommes. A l'époque actuelle, il est des peuples nombreux, tels que les Chinois, les Persans, les Arabes, à qui elle est étrangère. Jamais elle ne se montre ni complète, ni même ébauchée dans le plain-chant du moyen âge; et si l'on remonte aux siècles de l'antiquité, on ne trouve entre elle et le tétracorde des Grecs aucune ressemblance.

C'est donc en nous, hommes civilisés des temps modernes, que s'est formé, par le progrès de l'organisation vitale, un instrument d'Acoustique inconnu aujourd'hui à nos contemporains d'Asie, inconnu autrefois à nos ancêtres d'Europe. Cet instrument a la faculté d'agir sur les sons venus en nous, comme le prisme triangulaire agit hors de nous sur le faisceau lumineux. On ne peut douter que si les Grecs avaient connu l'art de fabriquer le verre, de le tailler, de l'opposer, sous forme prismatique, au passage de la lumière, ils n'eussent vu comme nous la succession harmonique des sept couleurs; ils voyaient, ils décrivaient l'arc-en-ciel comme nous le voyons et le décrivons encore. Dans la nature, rien ne produisait la gamme des sons; c'est pour cela qu'ils ne la connaissaient pas.

Mais, de nos jours, rien non plus dans la nature ne produit la gamme; et cependant nous la connaissons, et elle est à elle seule un art immense; elle est la substance de la musique; c'est pour elle ou autour d'elle que travaillent le contrepoint, les modulations, la mélodie.

Puisque la nature ne nous donne point la gamme, c'est nous qui la donnons à la nature. Un faisceau sonore entre dans notre organe de l'ouïe; là, son expansion naturelle et la transpiration de tous ses globules sont vivement favorisées par notre chaleur vitale; mais en même temps que ce faisceau diverge et se divise avec impétuosité, ses élémens, enrichis d'élémens analogues que nous fournissons nous-mêmes, sont ramenés, réfléchis, concentrés par un appareil convergent; ils trouvent de plus sur leur passage des corps exerçant avec autant d'ordre que de rapidité l'action réfringente; ils n'arrivent ainsi à notre nerf auditif que comme le faisceau qui a traversé le prisme arrive à notre nerf optique. La gamme, quoique succession très composée, se fait en nous subitement, comme la succession des couleurs sur le carton qui la reçoit. C'est ensuite de ce carton que la gamme des couleurs nous revient fidèlement réfléchie; c'est de nous, même, que, par notre organe de la voix ou le jeu de nos muscles sur le violon, sur le piano, la gamme des sons émane, fidèlement reproduite; et, selon notre disposition vitale, nous donnons à cette reproduction de la lenteur ou de la rapidité; en nous-mêmes nous pouvons la parcourir mentalement avec une vitesse extrême; n'est-il pas aussi des musiciens qui la chantent ou l'exécutent aussi rapidement que l'éclair sillonne les nuages?

C'est donc en nous d'abord, lorsque nous sommes organisés musicalement, que se fait la musique; dans la nature, il n'y en aurait pas sans nous.

Dans ma prochaine lettre, je développerai cette pensée. Je crois sentir les moyens de la porter à l'évidence.

AZAÏS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

GRAND CONCERT DU 8 JANVIER.

Malgré l'opinion fort respectable sans doute d'un débutant à gilet de satin qui le paraît dimanche dernier dans le foyer des Bouffes, je ne puis m'empêcher de reconnaître que cette soirée a fait mentir le proverbe, *ennuyeux comme un concert*; et je ne sache guère qu'il soit possible de trouver une solennité musicale plus amusante que celle où se trouvaient réunis des instrumentistes tels que Herz et Bériot, des chanteurs tels que Santini, Bordogni, Lablache, Rubini, Mmes Tadolini et Malibran. Habituellement, lorsqu'un artiste donne un concert, il a loin de s'entourer de manière à obtenir, à peu près seul, tous les honneurs de la soirée. Cette fois, au contraire, la bordure valait bien le tableau.

Pour peu que l'on soit amateur de musique, c'est une chose bien curieuse qu'un bon concert; le drame, les décors, les costumes, etc., ne viennent pas vous distraire de vos jouissances purement harmoniques et mélodiques. Si je puis m'exprimer ainsi, vous êtes seul en présence de l'art que vous chérissez, et plus heureux que l'amateur de peinture, vos plaisirs sont doubles, vous pouvez admirer à la fois et le talent de l'exécutant et le génie créateur du maître. A ce vif amour de l'ar joignez quelques connaissances spéciales, celle du chant

par exemple; les premiers chanteurs de l'Italie et du monde viennent passer devant vous, dépouillés du prestige dont la scène les entoure, abandonnés à leur seule habilité; pour vous ils sont toujours intéressans dans leurs succès et dans leurs faiblesses; c'est tantôt un exemple utile, tantôt une perfection trop grande à admirer sans espérance de jamais l'atteindre; mais alors l'émotion musicale n'est plus pour vous qu'une compensation. Je sais bien que ce n'est guère dans ces dispositions que la majorité des auditeurs se rend au concert. Les 99 centièmes entrent, prennent place et disent à ce qui se trouve devant eux : amusez-moi pour mon argent. J'ose parier que l'unanimité des présens à la soirée de dimanche n'a pas eu de regrets; il va sans dire que j'en excepte mon débuttant à gilet de satin, c'est trop juste.

Puisque j'en trouve ici l'occasion, je me permettrai une observation sur la disposition des orchestres dans la salle du concert. Habituellement on leur donne la forme d'un point d'orgue. La troupe des musiciens forme le demi-cercle en arrière du solo. Ou je me trompe fort, ou cet arrangement est vicieux. Le chant, soit vocal, soit instrumental, produit plus d'effet lorsqu'il arrive à l'oreille du spectateur harmonieusement mêlé à l'accompagnement; les défauts, les petites inégalités d'exécution se perdent dans la masse; les beautés, au contraire, ressortent davantage. Je ne dis rien de la difficulté d'accompagner avec précision des artistes qui vous tournent le dos; il est impossible au chef d'orchestre d'avoir l'œil à la fois sur tout le monde, etc. Toutes ces difficultés, ce me semble, sont faciles à résoudre; il s'agit tout simplement de renverser ce point d'orgue, de placer les solos sur le théâtre, et de former un demi-cercle de musiciens placés en amphithéâtre en partant du milieu de l'orchestre et en allant à droite et à gauche jusque sur l'avant-scène. Ces idées, toutes bizarres qu'elles semblent au premier aspect, sont cependant fort simples, et s'éloignent à peine des dispositions actuellement usitées dans tous les théâtres. J'arrive enfin au concert.

Je ne dirai rien de l'ouverture d'Oberon, par la raison bien simple que je ne l'ai pas entendue : j'en ferai de même du trio de la *Pietra del Paragones*, moins la stretta finale que Bordogni, Santini et Lablache disaient avec une merveilleuse verve, au moment où j'ai gagné ma place. Passons aux instrumentistes, c'est pour eux que la fête se donnait. Les amateurs du talent de M. de Bériot espèraient qu'après un an de silence il ferait entendre quelque composition nouvelle. Il n'en a point été ainsi; M. de Bériot a exécuté trois morceaux que nous connaissons. Dire simplement que M. de Bériot a été digne de sa réputation n'est point assez. A notre avis, il a perfectionné encore les qualités si belles quile distinguaient. Il nous semble qu'il y a dans son jeu plus de grace, plus de force, plus de suavité qu'à l'époque de ses derniers concerts. Nous voudrions ajouter qu'il a acquis de même plus de force et d'élan : malheureusement c'est un éloge qui ne serait pas mérité; mais on ne peut tout réunir, et le lot de M. de Bériot est déjà assez remarquable pour le placer sur la ligne des grands violons. Je pourrais bien ici, comme tant d'autres ont fait avant moi, esquisser une petite comparaison de Bériot avec Paganini; je n'en ferai rien pour deux raisons; la première c'est que tous deux sont incomparables; j'ai déjà dit la seconde, à propos de l'ouverture d'Oberon. Comme les trois morceaux de M. de Bériot, et plus qu'eux peut-être, l'air varié de M. Herz sur la romance de Joseph est connu et apprécié depuis long-temps. Le talent brillant de M. Herz est comme ses airs variés, aussi n'en dirai-je rien. Son grand piano à sept octaves ne saurait pourtant être passé sous silence; autant que mes faibles yeux m'ont permis de m'enassurer, c'est un très bel instrument. Quant au son, les octaves supérieures font entendre un petit carillon métallique fort divertissant; c'est sans contredit la *tabatière à musique* la plus remarquable qu'on puisse voir.

C'est un volume que je ferais, et non un article de journal, si je voulais rapporter ici tout ce que m'a suggéré d'observations la portion la plus brillante du concert, à mon avis, le chant. Il est triste d'avoir à commencer par des critiques; c'est de Mme Schrœder-Devrient que je veux parler. Qui pourrait sans étonnement se rappeler les brillans succès de cette actrice aux représentations du Théâtre Allemand, en voyant ce qu'elle est auprès des chanteurs italiens? qui ne craindrait de se méprendre en affirmant que cette même femme, si craintive et si embarrassée à côté de Rubini qu'elle semble une écolière récemment échappée des bancs de la classe, est précisément la même artiste qu'il y a deux ans à peine on saluait à son entrée par de bruyantes salves d'applaudissemens, et que des admirateurs sincères et nombreux élevaient au premier rang parmi les plus célèbres. Un simple déplacement a suffi pour cette étrange métamorphose. Il ne faut plus dire,

Tel brille au second rang qui s'éclipse au premier;

mais retourner ce vers, comme Basile ses proverbes,

Tel brille au premier rang qui s'éclipse au second.

Il est impossible de mettre plus de chaleur, d'ame, d'élan dans son chant que Rubini; on a tout dit sur son

habileté à passer du fort au faible, sur l'effet immense qu'il en sait tirer. Jusqu'ici je pouvais croire qu'un vice d'organe obligeait cet habile chanteur à laisser sa voix dans les sons soutenus faire une sorte de demi-trille, de tremblottement; dimanche j'ai reconnu mon erreur en entendant le son le plus ferme, le plus pur, le mieux assuré, le mieux posé; dorénavant j'appelerai défaut ce que je nommais imperfection.

Le quintetto de Mosè a été dit d'une manière merveilleuse par tous les chanteurs. Lablache surtout, avec son imperturbable aplomb, sa prononciation si parfaite, sa voix si puissante qui ne crie jamais, s'est montré ce qu'il est toujours, admirable !

Reste Mme Malibran, qui n'a chanté que deux morceaux, mais deux morceaux de choix et placés tout à la fin du concert; l'air de Mercadante, *se m'abbandoni*, et le duo de *la Gazza*. Mme Malibran était fort souffrante, horriblement enrhumée; les phrases du récitatif, dans son air, ont été entrecoupées de quintes de toux des plus violentes, au point de laisser croire qu'elle ne pourrait continuer. C'était dans toute la salle un sentiment indicible de souffrance et de sympathie; et pourtant, malgré la grave altération de sa voix, Mme Malibran est parvenue à faire oublier ses souffrances à ceux qui l'écoutaient. A chaque phrase de chant l'admiration faisait place à la pitié, tandis qu'à chaque temps de repos le mal reprenait le dessus et faisait renaître la compassion. Cette alternative d'angoisse et de plaisir a duré tant que Mme Malibran a été en présence du public. C'est là une de ces victoires qu'un grand artiste seul peut remporter, mais qui sont funestes à celui qui triomphe. Certes, pour ma part, me voilà convaincu plus que jamais que Mme Malibran est la première cantatrice de notre temps; mais Mme Malibran devrait ne pas acheter la gloire en ruinant sa santé, en sacrifiant peut-être son avenir.

R.

SOIRÉE MUSICALE DE M. WAGNER.

M. Wagner jeune, clarinettiste de Munich, a donné le samedi 7 de ce mois une soirée musicale dans les salons de M. Dietz. Cet artiste s'est fait entendre dans un concerto de Weber et dans des variations de sa composition. Il se distingue par une qualité de son moelleux que n'ont pas en France les personnes qui se livrent à l'étude de la clarinette. Cette qualité est due, ainsi que nous avons eu occasion de l'indiquer déjà, à ce que les Allemands placent l'anche sur la lèvre inférieure, tandis que chez nous l'usage contraire a prévalu. M. Wagner n'exécute pas de grandes difficultés sur son instrument, mais son jeu ne manque ni de charme ni d'élégance. Il a été fort applaudi.

MM. Stephen et Richelmi ont fort bien chanté le duo d'*Elisa e Claudio*. M. Stephen et Mlle Ysambert ont dit également avec succès le duo de *Violenza e Costanza*. Dans l'air : *Non piu andrai*, M. Stephen a déployé ses beaux moyens.

Nous avons déjà entretenu nos lecteurs du beau talent de Mlle Mazel. Parler d'une artiste aussi habile est pour nous chaque fois un plaisir. Cette jeune dame a encore samedi mérité tous éloges par la manière brillante avec laquelle elle a exécuté, sur un beau piano de M. Dietz, un rondeau de M. Herz.

M. Urhan est aussi un des ces artistes desquels on aime à parler. Un style large et élégant à la fois, l'art de tirer de l'alto des effets neufs et hardis, telles sont les qualités brillantes par lesquelles il s'est toujours fait remarquer.

En vérité, M. Huerta est un homme fort extraordinaire; les difficultés qu'il exécute tiennent du prodige. Rien ne peut donner l'idée de la merveilleuse agilité de ses doigts; il faut l'entendre.

Nous voici arrivés à M. Payer, dont le talent est aussi en quelque sorte proverbial dans le monde artiste. M. Payer a tiré les effets les plus délicieux du charmant petit instrument de M. Dietz, connu sous le nom latino-grec d'*Aerephone*. Nous avons parlé plusieurs fois à nos lecteurs de cette petite merveille; nous nous bornerons à leur dire aujourd'hui : connaissez-vous l'*Aerephone ?* allez entendre l'*Aerephone*.

— Dans un concert donné jeudi dernier à la salle Saint-Jean, par M. Durier, M. Hiller a joué le concerto en *mi* bémol de Beethoven. Ce jeune artiste a été vivement applaudi comme exécutant dans ce morceau, et comme compositeur dans un fragment de symphonie qu'il a fait dire le même soir.

—Le succès de Mme Raimbaux au théâtre italien se confirme à chaque représentation où cette cantatrice se fait entendre. Dans la *Cenerentola*, les applaudissemens unanimes du public lui ont prouvé que sa manière de chanter ce rôle a satisfait l'auditoire nombreux qui l'écoutait. Des traits de bon goût exécutés avec beaucoup de facilité et un timbre de voix agréable ont donné à quelques morceaux de l'ouvrage une physionomie nouvelle et originale. Je dois cependant faire quelques observations à Mme Raimbaux. La première a pour objet l'abus qu'elle fait des fioritures; abus qui fait quelquefois perdre de vue la mélodie primitive. La seconde est relative aux sons du medium de sa voix, qui en sont la

partie faible et qu'elle force quelquefois de manière à les rendre désagréables. Dans ses études, elle doit travailler ces sons, afin de leur donner du corps; mais au théâtre, il faut qu'elle en soit avare jusqu'à ce qu'elle les ait améliorés.

— Mme Malibran chantera lundi prochain le rôle de *Desdemona* pour la dernière fois; on croit qu'elle ne se fera plus entendre que dans deux ou trois représentations, après quoi, elle se retirera du théâtre pendant le reste de la saison.

— L'ouverture du théâtre de l'Opéra-Comique, sous l'administration de M. Laurent, ancien directeur du théâtre Italien, était annoncée pour le 12 de ce mois; elle n'a point eu lieu. Il paraît que divers arrangemens relatifs à cette nouvelle entreprise ont éprouvé des obstacles, et que le sort du malheureux théâtre de l'Opéra-Comique n'est point encore fixé.

— Ce n'est pas sans un vif plaisir que les amateurs de musique apprendront que le premier concert du Conservatoire est fixé au 29 de ce mois. Les répétitions ont commencé depuis quelques jours.

— Le temps est fertile en concerts. Jeudi dernier, il en a été donné un dans la salle Saint-Jean, au bénéfice de M. Durier, jeune contrebassiste qui a du talent; le lendemain, autre concert donné par MM. Stéphen et Richelmi; aujourd'hui, dans les salons de M. Pape, concert de Mlle Mazel où se fait entendre l'élite des artistes de Paris; puis un concert donné par MM. Boucher frères (dans la salle Saint-Jean); un autre concert au bénéfice de M. Frion, clarinettiste distingué, dans la salle Chantereine; et enfin, demain dimanche (15), à huit heures du soir, concert de M. Chopin, de Varsovie, dans les salons de MM. Pleyel et comp., rue Cadet, n° 9.

Le programe de celui-ci a de quoi piquer la curiosité des amateurs de bonne musique; il est composé des morceaux suivans : 1° Quintetto de Beethoven, exécuté par MM. Baillot, Vidal, Urhan, Tilmant et Norblin; 2° Duo chanté par Mlles Toméoni et Isambert; 3° Concerto pour le piano, composé et exécuté par M. F. Chopin; 4° Air chanté par Mlle Toméoni. *Deuxième partie* : 1° Grande Polonaise, précédée d'une introduction et d'une marche, composée pour six pianos, par M. Kalkbrenner, et exécutée par MM. Kalkbrenner, Mendelsohn-Bartholdy, Hiller, Osborne, Sowinski et Chopin; 2° Air chanté par Mlle Isambert; 3° Solo de hautbois, par M. Brod; 4° Grandes variations brillantes sur un thème de Mozart, composées et exécutées par M. F. Chopin.

On trouve des billets aux magasins de musique de MM. Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97, I. Pleyel et comp., boulevard Montmartre; Pacini, boulevard des Italiens; Lemoine, rue de l'Échelle.

— M. Saint-Victor, directeur du théâtre de Liége, s'est rendu à Paris pour y prendre connaissance de la mise en scène de *Robert-le-Diable*. Aucun sacrifice n'a été épargné par lui pour donner à cet ouvrage l'effet convenable sur le théâtre dont il est l'administrateur. Des décorations peintes par Ciceri, des costumes copiés avec exactitude sur ceux de l'Opéra, enfin l'acquisition d'un bon orgue, tels sont les accessoires par lesquels M. Saint-Victor a voulu seconder l'impression que doit faire la musique de M. Meyerbeer sur les habitans de Liége, connus par leur amour de l'art et leur goût éclairé. Leur ville est la première où *Robert-le-Diable* sera représenté.

— Parmi les ouvrages inconnus à Paris, qui seront exécutés cette année aux concerts du Conservatoire, on cite la symphonie en *fa* de Beethoven, la *Bataille de Vittoria* du même compositeur, une symphonie de M. Zimmerman, et des fragmens de la belle messe en *si* mineur de Bach et de la *Grande Passion* de ce musicien célèbre. Nous disons *célèbre*, même pour la France, et cependant on peut affirmer que sa renommée y est acquise de confiance, car ses beaux ouvrages n'y sont pas connus. La plupart des musiciens se persuadent que son principal titre de gloire est son recueil de fugues connu sous le nom de *Clavecin tempéré ;* cependant, ce n'est en quelque sorte que la moindre de ses œuvres. Bach est un géant de musique qui ne sera bien apprécié que dans l'avenir.

— M. Gail fils vient de publier une brochure sous le titre de *Considérations sur le goût musical en France.* Il est rare que des hellénistes s'occupent d'arts, et surtout de musique; mais si M. Gail est le fils et le successeur d'un professeur de grec, il doit aussi le jour à une dame qui a eu de la célébrité par la composition de plusieurs opéras et de romances charmantes. Il n'a point cru déroger en quittant un instant Homère ou Xénophon pour s'occuper de mélodie et d'art dramatique; et ce mélange d'études sérieuses et de fantaisie musicale ne lui va pas mal. Nous rendrons compte de cette brochure dans notre prochain numéro.

— On lit dans l'*Indicateur du Nord* de Douai, 10 janvier : Samedi dernier, a eu lieu le concert donné par la compagnie de musique de la garde nationale. L'assemblée était nombreuse et brillante; nos musiciens ont été dignes de leur réputation; des applaudissemens répétés ont accueilli chacun des morceaux, mais principalement le concerto de violon, exécuté avec un ta-

lent d'artiste par M. Lefranc, le solo de clarinette par M. Bauduin, le duo de cor par MM. Nourrit frères, et le concerto de violoncelle de M. Bertrand.

L'ouverture de la *Muette*, arrangée pour musique militaire, par M. Bauduin, a produit aussi beaucoup d'effet.

Enfin, le public s'est retiré complètement satisfait d'une soirée qui a prouvé avec quel goût et quel succès la musique est cultivée chez nous.

— Les artistes, et particulièrement les professeurs du Conservatoire et des écoles de musique des départemens se flattaient qu'ils rentreraient sous l'administration de la liste civile, administration qui s'occuperait davantage de leur sort que ne le peut faire un ministre accablé sous une multitude d'autres affaires, et qui d'ailleurs a peu de goût pour les arts. La discussion de la liste civile est venue tromper leur attente : ils seront désormais dépendans du ministère des travaux publics et du commerce, c'est-à-dire d'un ministère qui ne s'intéresse guère à eux, et qui jusqu'à ce jour ne leur a pas fait espérer que leur sort s'améliorera.

Nouvelles étrangères.

Milan. *Théâtre alla Scala.* Norma, tragédie lyrique de Romani, musique de Bellini.

Le sujet de cet opéra est pris d'une tragédie de M. Soumet, qui a été jouée au théâtre de l'Odéon avec quelque succès. Pollion, proconsul romain dans les Gaules, a inspiré une passion violente à la druidesse Norma; deux fils ont été le fruit de cet amour. Séduit par les charmes d'Adalgise, jeune prêtresse du temple d'Irminsul, Pollion trahit la foi qu'il a jurée à Norma, et tente l'enlèvement de l'objet de sa nouvelle passion; mais son entreprise ne réussit pas, et le ravisseur tombe entre les mains des druides. Norma les excite à punir le profanateur du temple; pressée de faire connaître sa complice, elle se nomme elle-même, et tous deux sont envoyés à la mort. Romani a jeté de belles idées et des vers très remarquables dans cet opéra, dont la couleur est au reste trop uniforme pour l'effet de la musique.

Pour un ouvrage de ce genre, une musique vigoureuse et de grandes proportions eût été nécessaire; mais ce n'est pas par ces qualités que se distingue Bellini. Pour la première fois ce compositeur a vu son ouvrage accueilli avec froideur par les habitans de Milan. Le premier acte a fini sans recevoir d'applaudissemens, malgré les efforts de Donzelli et de Mme Pasta. Il paraît que cette impression fut l'effet du désappointement du public qui s'était attendu à un finale de grand caractère, et qui n'a trouvé que de petites choses peu dignes d'un tel sujet. Décidément, Bellini est dépourvu de grandes inspirations et n'est propre qu'à écrire de petites choses dans le style français.

Le deuxième acte a fait plus de plaisir, parce qu'on y trouve quelques jolis morceaux, parmi lesquels on cite deux duos, l'un chanté par Mme Pasta et la Grisi, l'autre dit avec beaucoup de chaleur par Donzelli et Mme Pasta. Le finale est meilleur que celui du premier acte; mais il rappelle un peu celui de la *Vestale* de Spontini.

Le rôle le plus important de l'ouvrage est celui de Mme Pasta. Elle y a montré dans tout son éclat le talent de grande actrice qu'on admire en elle, mais comme cantatrice elle a laissé désirer plus de pureté et des intonations plus justes. On a regretté que le compositeur n'eût pas tiré plus de parti de la chaleur et de l'énergique exécution de Donzelli. Mlle Grisi a mérité les applaudissemens du public en plusieurs endroits.

En résultat, le succès du nouvel opéra de Bellini est resté au moins douteux; il est vraisemblable que l'administration du théâtre sera obligée de lui faire succéder bientôt un autre ouvrage.

Bulletin d'Annonces.

Vingt-quatre Études, composées pour le piano et dédiées à S. A. R. Mlle la princesse Marie d'Orléans, par Z. Zimmerman, professeur au Conservatoire de musique et membre de la Légion d'honneur. Prix : 20 fr.

A Paris, chez Launer, boulevard Montmartre.

Contredanses avec variations brillantes, composées pour le piano et dédiées à Mlle Amélie de Lemon, par J. Zimmerman. Pr.: 7 f. 50.

Paris, chez Mme Heu, rue de la Chaussée-d'Antin.

Le Batelier tyrolien, barcarolle à deux voix, dédiée à Mme Zoé Cibiel, par Isidore Milhès. Prix : 3 fr.

Paris, chez MM. Pacini. Frey et Lemoine.

Album lyrique offert à Mme Malibran, avec un très joli portrait de cette célèbre artiste, et composé de romances françaises, italiennes, anglaises, espagnoles, de deux galopes et de dix charmantes lithographies, le tout très élégamment relié. — Prix: 8 fr.

Au magasin de musique de *Pacini*, boulevard des Italiens, n° 11, où l'on trouve aussi l'ouverture de l'*Empereur don Pédro*, exécutée au Théâtre Italien; une collection d'opéras, chant et pianos de Mozart, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Mercadante, Bellini et autres; chacune bien reliée, de 12 à 16 fr., et un assortiment de quadrilles nouveaux.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 50.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 21 JANVIER 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

DE LA DIVISION DES ÉCOLES DE COMPOSITION.

SUITE.

ITALIE.

J'ai fait voir précédemment comment l'altération des anciennes doctrines de l'école romaine, l'introduction de nouvelles dissonances dans l'harmonie, les progrès de la musique instrumentale et la création du drame lyrique ont préparé un système plus libre dans l'art d'écrire, et des divisions plus marquées entre les écoles de composition. Toutes ces nouveautés s'étaient produites vers la fin du seizième siècle : ce fut donc dans le dix-septième qu'elles acquirent du développement et qu'elles portèrent leurs fruits. Plus on prenait d'intérêt aux formes dramatiques, moins on accordait d'importance aux recherches scientifiques et conventionnelles; ainsi, dans l'école de Naples, à Venise, à Florence et dans d'autres parties de l'Italie, l'on voyait la plupart des compositeurs s'attacher à imaginer des formes d'airs, à essayer le duo, à donner du mouvement et de l'expression au récitatif, à former des combinaisons plus ou moins heureuses d'instrumens pour accompagner leurs mélodies. Ils étudiaient les variétés de rhythme et les effets qu'on en pouvait tirer; ils songeaient à perfectionner l'art du chant, et, préoccupés de tant de choses, ils négligeaient l'ancien style du contrepoint et les études sévères qu'il exigeait. Il ne pouvait en être autrement, car la direction des travaux des artistes est toujours en rapport avec les goûts du public ; or, depuis que l'opéra avait été mis en vogue, tout le monde s'occupait à en redire les chants, et le style madrigalesque avait insensiblement disparu de la société. Les études des musiciens eurent dès ce moment pour objet de satisfaire le goût général, et la partie poétique de l'art fut cultivée avec plus de soin que la science du contrepoint. Plus on avance dans le dix-septième siècle, plus le nombre des compositeurs pour l'église diminue, et plus celui des compositeurs d'opéra devient considérable.

Les premiers opéras avaient été représentés dans des palais et chez de riches amateurs : plus tard s'établirent des théâtres publics où le drame musical fut représenté avec un succès toujours croissant. Le premier théâtre public d'opéra fut ouvert à Venise en 1637. Cavalli, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Marc, écrivit pour ce théâtre trente-huit opéras en concurrence avec un cordelier nommé Cesti, et devint le chef de l'école dramatique vénitienne. Jean Rovetta, auquel il succéda en 1668 en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc, avait plus de science et essayait de lutter contre les innovations du goût moderne. Il avait quelques élèves auxquels il enseignait l'ancienne pratique des écoles de Zarlino et de Palestrina; mais ses leçons avaient moins d'attrait que l'exemple de Cavalli et de ses rivaux. Benoît Ferrari, Dominique Freschi, Charles Grossi, Legrenzi, Manelli, Marrazzoli, Jean-Marc Martini, Pallavicino, Partenio, leurs élèves, qui étaient en grand nombre, et plus tard Dominique Gabrielli, Charles-François Pollarolo, Orgiani et beaucoup d'autres compositeurs vénitiens écrivirent dans le cours du dix-septième siècle près de douze cents opéras pour les seuls théâtres de Venise. Il est facile de comprendre qu'avec un goût si décidé pour la musique de théâtre, les musiciens s'attachaient moins à la science scolastique qu'à l'étude des effets de la scène. Les progrès que Pollarolo fit faire à l'instrumentation, et les succès que lui procurèrent ses innovations en ce genre ajoutèrent encore au penchant des jeunes compositeurs pour le style élégant de la musique libre, et achevèrent de discréditer l'ancienne école. Depuis lors, l'école vénitienne, si l'on excepte Antoine Lotti, Marcello et Furlanetto, n'a plus eu de compositeur qui ait bien connu le style sévère, et l'on doit plutôt considérer les différens maîtres de chapelle de

Saint-Marc, successeurs de Lotti, comme des compositeurs habiles dans le style moderne que comme de savans contrapuntistes. Telle est du moins l'opinion qu'on me semble devoir se former du talent d'Antoine Pollarolo, de Joseph Saratelli, de Balthasar Galuppi, surnommé *Buranello*, et de Ferdinand Bertoni.

Sous le rapport de la théorie de l'art d'écrire et de la didactique, on n'a vu sortir des presses de Venise dans l'espace de près de deux siècles que deux ouvrages de quelque importance : l'un est l'*Arte Pratica del Contrapunto dimostrata con Esempi di Vari Autori* de Paolucci (Venise, 1765 et suiv. 3 vol. in-4°) ; l'autre le *Trattato sopra le Fughe musicali* de Sabbatini (Venise, 1802, in-4°). Mais ces deux auteurs sont étrangers à l'école de Venise.

L'école de Rome se conserva plus long-temps que toute autre, ainsi que je l'ai dit, dans sa pureté primitive ; mais vers le milieu du dix-septième siècle elle se divisa en deux écoles distinctes; l'une sévère, pure et conservatrice des anciennes doctrines; l'autre, plus libre et propagatrice d'un art plus gracieux. A la tête de la première, il faut placer Joseph-Hercule Bernabei, Octave Pittoni, François Foggia et plusieurs autres. Etienne Landi, auteur d'un drame musical d'un haut intérêt composé en 1637 sous le titre de *Il santo Alessio*, et Carissimi peuvent être considérés comme les chefs de l'autre. Landi montra dans la composition de son drame une grande force d'imagination, soit sous le rapport de l'invention des formes, soit sous celui de l'expression dramatique, soit enfin sous celui de la nouveauté des effets. Carissimi ne fut pas moins remarquable comme ayant donné à la musique un caractère de mélodie moderne qui fut ensuite perfectionné par son élève Alexandre Scarlatti, mais qui s'est conservé long-temps dans les productions de ses successeurs. On peut considérer ces deux grands musiciens comme les chefs du style concerté qui fut ensuite adopté dans la plupart des églises de Rome, à l'exception de la chapelle du Vatican, de celles de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran. Toutefois on cite peu de compositeurs romains qui aient écrit pour le théâtre, et le nombre de leurs ouvrages est peu considérable. Parmi ces compositeurs, les noms les plus connus sont ceux de Boretti, de Boroni, de Micheli, de Navarra, de Pignatta et de Righi. Quant à l'école sévère du style ecclésiastique, elle s'est conservée à Rome plus pure qu'en aucune autre ville d'Italie, par une succession presque non interrompue de compositeurs savans, tels que François Soriano, Vincent Ugolini, Paul Tarditi, Paul Agostini de Vallerano, Allegri, Abbatini, Horace Benevoli, Virgile Mazzocchi, Borreta, Thomas Bay, Cannicciari, Bencini, Lorenzini, Jannaconi, et aujourd'hui l'abbé Baini. Ainsi que je l'ai dit, ces maîtres ont peu écrit sur leur doctrine ; mais ils l'ont transmise de proche en proche jusqu'à nos jours. Il est à craindre que ce précieux reste de l'ancienne école romaine ne s'anéantisse bientôt, faute d'encouragement.

Dans un article où j'ai analysé la publication des leçons pratiques d'harmonie et de contrepoint du P. Stanislas Mattei (*Revue musicale*, Vme année), j'ai indiqué quels ont été les progrès de l'école scientifique de Bologne depuis la deuxième partie du dix-huitième siècle : je ne reviendrai plus ici sur ce sujet; mais je dois faire connaître comment il s'est formé dans cette école bolonaise, comme dans toutes les autres écoles d'Italie, un système de musique libre presque constamment en opposition avec la doctrine scientifique.

Mes précédens articles ont fait voir l'origine et l'objet des discussions qui s'élevèrent entre les théoriciens bolonais et les autres écrivains didactiques de l'Italie, ainsi que la dégradation successive de la doctrine musicale vers le milieu du dix-septième siècle; mais je n'ai point parlé des compositeurs qui exerçaient une haute influence sur la direction du goût et des études. Ce goût et ces études avaient d'abord été sévères comme dans l'école romaine. Les maîtres de chapelle de la cathédrale de Sainte-Pétronne s'étaient fait surtout remarquer par leur profond savoir depuis Muzio de Ferrare, qui avait été maître de cette cathédrale de 1474 à 1480. Après lui, Antonio de Milan, savant musicien, avait également occupé ce poste important depuis 1480 jusqu'en 1487; puis on avait eu Gabriele depuis 1487 jusqu'en 1512, Jean Spataro, de 1512 à 1541, Michel Cimatori de 1541 à 1548, Dominique-Marie-Ferrabosco, depuis 1548 jusqu'en 1550, Nicolo de Mantoue de 1550 à 1563, Jean-François Milioli de 1563 à 1581, P. Colonna, de 1581 à 1594, etc. Tous avaient été de savans contrapuntistes ainsi que les maîtres de chapelle de l'église de Saint-François Bartholomé de Tricarico, Boniface de Bologne, Julien Cartari, Bartholomé Montalbani, François Passerini, et quelques autres; mais dès le commencement du dix-septième siècle, Bologne vit sortir de ses écoles une multitude de compositeurs de musique dramatique ou instrumentale qui opposèrent une doctrine nouvelle à l'ancienne, sans pouvoir toutefois triompher des savans musiciens qui défendaient celle-ci : aussi est-il juste de dire que, semblable à l'école de Rome, celle de Bologne conserva plus long-temps que les autres écoles d'Italie l'ancienne pratique des grands maîtres dans l'art d'écrire.

Les compositeurs de musique dramatique qui rivalisèrent avec les Vénitiens dans le cours du dix-septième

siècle ou au commencement du dix-huitième furent Franceschini (1676), Jacques-Antoine Perti (1679), Pistocchi (1679), Joseph-Félix Tosi (1679), Sibelli (1681), l'un des créateurs de la musique bouffe; Righi (1694), Aldovrandini (1696), Albergati (1699), Sandoni (1709), Orlandini (1710), Predieri (1711), et Ristori (1713). Mais après cette époque brillante, le nombre des compositeurs dramatiques de l'école bolonaise diminua sensiblement, le style d'église prévalut dans cette école, et la supériorité des lumières du P. Martini vint lui donner un lustre scientifique qui s'était affaibli dans les autres écoles italiennes.

Ce que Venise et Bologne avaient fait pour la musique dramatique dans le dix-septième siècle, Naples le fit dans le cours du dix-huitième, et son école de composition acquit en ce genre un éclat extraordinaire. Alexandre Scarlatti, homme de génie et savant musicien dans un style mixte entre l'ancien style romain et le style moderne purement concerté, musicien aussi habile dans la musique d'église et dans la cantate, inventée par son maître Carissimi, et qu'il porta au plus haut point de perfection, que dans la musique dramatique, Scarlatti, dis-je, peut être considéré comme le fondateur de cette nouvelle école napolitaine, qui devint par la suite si célèbre.

Les maîtres napolitains qui eurent le plus de part aux progrès de la musique dramatique pendant le dix-huitième siècle, sont Alexandre Scarlatti (1706), Porpora (1716), Ciampi (1719), Leo (1720), Araja (1730), Vinci (1730), Pergolèse (1730), Caffaro (1730), Latilla (1738), Alessandri (1740), Jomelli (1740), Arena (1741), David Perez (1750), Piccinni (1750), Sacchini (1750), Fischietti (1754), Traetta (1757), Majo (1760), Guglielmi (1764), Paisiello (1765), Cimarosa (1770), Cazzaniga (1771), et Mortellari (1773).

Les succès de tous ces compositeurs firent négliger, comme je viens de le dire, l'étude sévère du contrepoint. Rien ne prouve mieux la dégradation progressive de cette science, que la publication faite en 1794 de l'ouvrage de Sala intitulé: *Regole del contrapunto pratico* (Naples, grand in-fol.). Le style des contrepoints et des fugues contenus dans ce livre est lâche, incorrect, et montre l'affaiblissement des principes qui s'était opéré dans l'école napolitaine vers la fin du dix-huitième siècle.

L'éclat qui entourait les cérémonies religieuses dans la fameuse cathédrale de Padoue appelée *il Santo*, avait contribué à maintenir dans cette ville la musique à un haut degré de splendeur; il en résulta que l'art d'écrire avec pureté s'y conserva long-temps. Toutefois un système particulier (celui du P. Valotti, maître de chapelle de cette cathédrale) vint troubler vers le milieu du dix-huitième siècle les notions traditionnelles de la bonne école qui dirigeaient les maîtres padouans. D'après ce système, toute dissonance, même celle de neuvième par substitution, était praticable par renversement; la quarte pouvait se résoudre sur la quinte, et la septième sur l'octave par le mouvement descendant de la basse. Ce système, contraire à la pratique de tous les bons maîtres, aux sensations de l'oreille et aux règles du raisonnement, trouva des partisans. Sabbatini, élève de Valotti, le développa dans son livre intitulé: *la Vera idea delle Musicali numeriche segnature*, Venise, 1799, in-fol., et dans son *Trattato sopra le fughe musicali*, Venise, 1802, in-fol. Ces publications contribuèrent à altérer les bonnes traditions et à jeter dans les écoles d'Italie de l'incertitude sur les principes de l'art d'écrire. L'Essai sur le contrepoint fugué du P. Martini avait été le dernier bon ouvrage qu'on eût publié sur cette science; depuis lors rien de remarquable en ce genre n'est venu réveiller l'attention des Italiens sur ce qui la concerne. *Il Contrapuntista pratico*, de François Capalti; *la Vera idea della Musica et del Contrapunto*, de Joseph Pintado (Rome, 1794, in-8°); le *Trattato di Contrapunto fugato*, opuscule de Morigi (Milan, 35 pages in-8°); le *Saggio teorico-pratico-musicale, ossia Nuovo Metodo di Contrapunto*, de Vincent Colla (Turin, in-4°), et la *Scuola di Contrapunto*, de Tritto (Milan, 1823), sont des ouvrages de peu de valeur et qui ne peuvent former que des musiciens peu instruits.

Aujourd'hui la musique d'église est à peu près anéantie en Italie; les écoles manquent de professeurs instruits; il n'y a donc rien d'étonnant dans les négligences qui fourmillent dans les partitions des compositeurs dramatiques. L'étude de l'harmonie et des *partimenti* est à peu près la seule qui reste aujourd'hui en usage dans les Conservatoires; en un mot, l'Italie n'a plus de véritable école de composition.

FÉTIS.

ROBERT-LE-DIABLE,

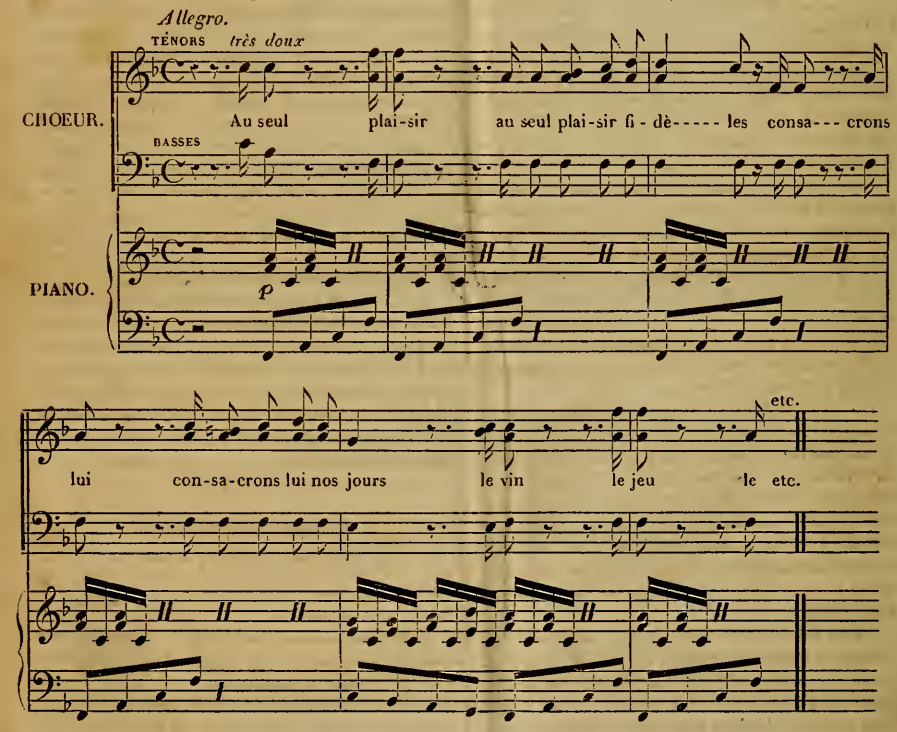
OPÉRA EN 5 ACTES, MUSIQUE DE M. MEYERBEER.

ANALYSE DE LA MUSIQUE.

L'effet plus ou moins satisfaisant de la musique dramatique ne dépend pas seulement de la nature des idées, de la facture ou de l'expression, il est aussi le résultat de certaines combinaisons de développement réglées par le musicien en raison de l'étendue de son ouvrage. S'il

n'avait égard à cette étendue et à la gradation de l'intérêt, il pourrait arriver que chaque morceau, considéré à part, fût très bon, et que l'ensemble de l'ouvrage fût languissant et monotone. Cette considération, qu'on ne devrait pas perdre de vue dans la critique des opéras, me semble expliquer à merveille l'espèce de ménagement que M. Meyerbeer a gardé dans les deux premiers actes de *Robert-le-Diable*, ménagement que ne paraissent pas avoir compris les personnes qui ont cru que le génie de ce compositeur ne s'est déployé que dans les trois derniers actes. La force expressive, l'énergie des idées ne deviennent en effet très remarquables que dans ceux-ci; mais pouvait-il en être autrement sans que l'opéra prît une teinte générale trop sombre, et sans qu'il y eût absence de variété dans la couleur? Il fallait fournir cinq actes et faire les deux premiers légers, afin que les choses sévères ne fussent point usées avant le moment où l'on pouvait en faire un usage avantageux. Loin de blâmer M. Meyerbeer d'avoir ménagé les effets dans les deux premiers actes de son opéra, et d'avoir adopté des thèmes naturels et même familiers, il me semble qu'on doit l'en louer, car il a montré en cela une perspicacité qui semblait ne pouvoir être le partage que d'un compositeur français.

Si quelques-uns des thèmes du premier acte de *Robert-le-Diable* sont peu remarquables en eux-mêmes, ils le deviennent par la manière dont ils sont ramenés, par la modulation du retour qui est souvent inattendue, par une certaine progression d'intérêt dans l'instrumentation, et par des détails spirituels et scéniques. Prenons pour exemple l'introduction. Le motif principal est un chœur syllabique qui d'abord ne frappe point l'oreille par un air d'originalité très prononcée, comme on peut le voir par l'extrait suivant:



Mais, indépendamment de l'instrumentation, qui est différente à chaque reprise et qui devient chaque fois plus intéressante, il y a une élégance très remarquable dans le retour de ce motif, retour qui se répète plusieurs fois, et toujours par des moyens différens. Je regrette que les bornes de ce journal ne me permettent pas de faire voir ici tous ces détails si spirituels et si habilement ménagés, mais je veux du moins faire juger par un exemple de l'effet de la reprise du motif dont je viens de parler. Cette reprise a lieu vers la fin de l'introduction, après qu'on a entendu plusieurs autres thèmes, parmi lesquels on en remarque un plein de franchise sur ces paroles :

« Non, non, il faut qu'il soit puni. »

Les chevaliers rappellent à Robert la parole qu'il leur a donnée, et tout à coup du milieu de leurs cris s'échappe le refrain, ramené avec d'autant plus d'effet que la modulation est aussi simple qu'inattendue. Ce refrain rappelle à l'imagination des personnages une idée douce et riante ; en sorte que du *forte* le plus énergique on passe tout à coup au *piano* le plus léger au moment du changement de ton et du retour au premier motif.

EXEMPLE:

TÉNORS

CHOEUR. Avez-vous ou-bli - - - - é votre refrain jo - - yeux avez-vous oubli -

BASSES

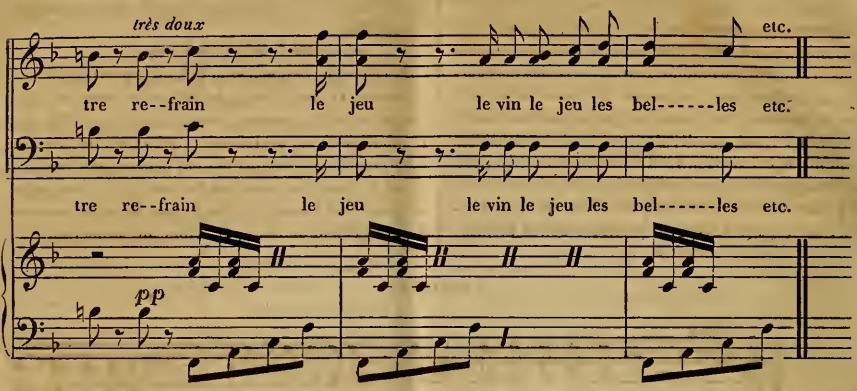
A - - - vez-vous ou - bli - - é le re -

PIANO. *sfp.* *sfp.* *sfp.*

é votre re-frain jo - - - yeux a - - - - - vez - vous ou - - - - bli - - - - - é vo - - - - -

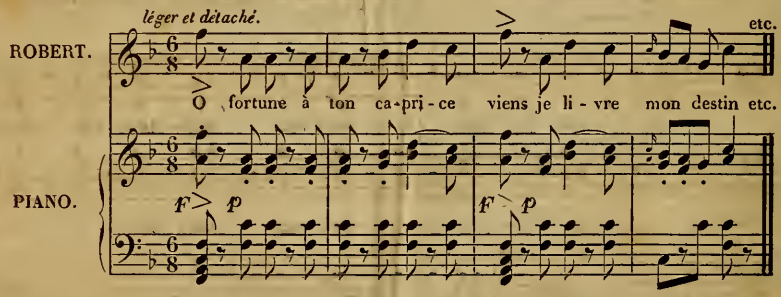
frain jo - - - - - - - yeux a - - - - - vez - vous ou - - - - bli - - - - - é vo - - - - -

sfp



Un opéra qui ne serait composé que de choses semblables serait plutôt l'œuvre d'un homme de goût que d'un artiste de génie; mais dans un tableau d'exposition, tel que le premier acte de *Robert-le-Diable*, le goût et l'intelligence scénique étaient les qualités les plus nécessaires. Les trouver réunies dans un compositeur étranger à notre scène est d'autant plus remarquable que ces qualités semblent n'appartenir qu'à la musique française, et qu'elles forment le caractère distinctif du talent de nos plus habiles musiciens.

Les observations qui viennent d'être faites sur l'introduction sont applicables au finale du premier acte. Le thème principal, bien que d'une mélodie agréable, n'a rien de très saillant; mais je ne doute pas qu'en l'écrivant, M. Meyerbeer n'ait songé à la suite de la scène, et n'ait compris qu'ayant à peindre par l'orchestre une passion qui s'irrite par degrés, en rappelant toujours ce motif, il fallait qu'il fût simple et en quelque sorte vulgaire; en un mot que ce ne fût qu'une chanson. C'est ce qui l'a déterminé à choisir le thème suivant, dont le mérite principal consiste dans un rhythme très marqué :



La disposition de ce finale, avec un thème si simple, me semble un chef-d'œuvre d'intelligence dramatique. Poussé par son mauvais génie, Robert joue et perd même les armes qui doivent lui servir à conquérir celle qu'il aime. La manière dont l'orchestre exprime le trouble de son ame dans le même temps où les autres joueurs lui rappellent son refrain joyeux est du plus grand effet, et le retour toujours inattendu du motif par des moyens de modulation neufs et de bon goût ajoute au mérite de ce morceau. La disposition des détails dans la scène du jeu est d'ailleurs faite à merveille. Les ritournelles, les repos même, tout a été prévu pour rendre la scène

piquante et vive. Ce n'est, si l'on veut, que de la philosophie musicale; mais cette philosophie est bien placée dans cette partie de l'ouvrage.

La seconde partie du thème que je viens de citer offre un exemple de phrase non carrée qui n'a rien de désagréable, parce que le compositeur a affaibli le sentiment du rhythme sur la dernière mesure, en ralentissant le mouvement:

EXEMPLE:

ROBERT, *léger et détaché.*

L'or est u-ne chi--mè---re sa- --chons sa--chons nous en servir

rallent. etc.

l'or est u-ne chi--mè----re sa---chons sachons sa--chons nous en ser-vir. etc.

Si les thèmes qui ont été cités jusqu'ici ne se distinguent pas par un air de nouveauté et d'élégance, il n'en est pas de même de la romance chantée par Mlle Dorus et dont voici le commencement:

Andantino.

ALICE.

Va va va dit - el - - - - - - - - le

PIANO.

etc.

va mon en - - - - -fant etc.

Le caractère de ce petit air est d'une suavité ravissante: c'est le langage d'une douce religion qui pénètre dans une ame agitée et qui y fait rentrer l'espérance et le calme. C'est un mélange de force et de douceur, de

grace et d'énergie sentimentale. Au mérite de rendre la parole dans sa véritable expression et de la bien scander, se joint celui d'un style musical élégant et pur. Nul détail n'est négligé dans ce petit morceau ; l'harmonie en est excellente; le système d'instrumentation plein d'effet, quoique d'une simplicité digne de Mozart; enfin la période mélodique s'y développe avec largeur et se termine par une phrase de dix mesures dans laquelle la gradation d'intérêt est marquée avec un rare bonheur. Voici cette phrase :

ALICE.

Sa mè---re va pri-er pour lui sa mè--re va prier pour lui sa

PIANO.

mè-re va prier pour lui va prier va pri-er pour lui

Le *ré* ♯ de la septième mesure, dans la partie vocale de cette phrase, pourra causer quelque étonnement aux harmonistes. Le *ré* ♮ leur semblera peut-être d'autant plus nécessaire que ce même *ré* ♮ se reproduit deux notes plus loin dans l'accompagnement, et forme une sorte de fausse relation avec le *ré* ♯ du chant. Dans leur système, il faudrait écrire la phrase comme dans l'exemple suivant :

etc.

ALICE.

Sa mère va prier pour lui va pri-er etc.

PIANO.

Mais je crois qu'en écrivant le *ré* ♯, M. Meyerbeer a obéi à la condition mélodique au lieu de servir l'harmonique, et je pense qu'il a bien fait, car le *ré* ♮ aurait été d'une intonation difficile pour la cantatrice. Loin de

choquer l'oreille, l'espèce de fausse relation qui existe ici entre l'accompagnement et le chant me semble présenter une variété d'harmonie assez agréable à l'oreille.

Dès qu'on est entré dans le troisième acte, où le sujet et l'action se dessinent avec netteté, on comprend les ménagemens que M. Meyerbeer a gardés dans les deux premiers, et l'on voit que la légèreté qu'il a mise dans ceux-ci était nécessaire à l'effet général de la pièce. Sans doute le compositeur de la partition de *Robert-le-Diable* se montre plus homme de génie dans le duo chanté par Levasseur et Mlle Dorus au troisième acte et dans tout le cinquième que dans les premiers morceaux; mais c'est ainsi qu'il en devait être pour que l'opéra eût du succès. Je l'ai déjà dit plusieurs fois: dans la musique dramatique l'effet dépend de la convenance; sous ce rapport, le premier acte de *Robert-le-Diable* ne me paraît laisser rien à désirer. Le mérite de facture y est remarquable, et M. Meyerbeer ne s'y est pas montré moins homme d'esprit que musicien habile.

Dans un prochain article, j'analyserai le deuxième et le troisième actes; les deux derniers seront l'objet d'une troisième partie d'analyse.

FÉTIS.

RÉFLEXIONS

SUR LE GOUT MUSICAL EN FRANCE,

Par J.-Fr. GAIL (Brochure in-8 de 80 pages). Paris, 1832, chez PAULIN, place de la Bourse. Prix: 3 fr.

Jean-Jacques Rousseau commençait ainsi sa lettre sur la musique française : « Vous souvenez-vous, Monsieur, « de l'histoire de cet enfant de Silésie, dont parle M. de « Fontenelle, et qui était né avec une dent d'or? Tous « les docteurs de l'Allemagne s'épuisèrent d'abord en « savantes dissertations, pour expliquer comment on « pouvait naître avec une dent d'or; la dernière chose « dont on s'avisa fut de vérifier le fait, et il se trouva « que la dent n'était pas d'or. Pour éviter un semblable « inconvénient, avant que de parler de l'excellence de « notre musique, il serait peut-être bon de s'assurer de « son existence, et d'examiner d'abord, non pas si elle « est d'or, mais si nous en avons une. »

Il était dans la tournure d'esprit de ce grand écrivain de choisir des thèses difficiles, et dans la nature de son talent de mettre la raison de son côté, même lorsqu'il soutenait des paradoxes. Ainsi, c'était dans un temps où les Français ne connaissaient que leur musique qu'il venait leur dire, non-seulement qu'elle n'était pas bonne, mais même qu'il n'y avait pas de musique française véritable, et il terminait, aux applaudissemens de beaucoup de gens, sa brochure par ces mots : « Je « crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie « dans la musique française, parce que la langue n'en « est pas susceptible; que le chant français n'est qu'un « aboiement continuel, insupportable à toute oreille « non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans ex- « pression et sentant uniquement son remplissage d'é- « colier; que les airs français ne sont point des airs; « que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où « je conclus que les Français n'ont point de musique et « n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, « ce sera tant pis pour eux. »

M. Gail semble avoir voulu faire en tout le contraire de ce qu'a fait le philosophe de Genève; car c'est au moment où la musique étrangère triomphe en France qu'il vient dire aux Français qu'en dépit des prédictions de l'arrêt porté contre eux, ils ont une musique; peu s'en faut qu'il ne conclue qu'elle est d'or à plus juste titre que la dent de Silésie. Mais voyez les vicissitudes d'ici bas! Au temps de J.-J. Rousseau, une question de musique était une grande affaire où tout le monde prenait part : un état de paix solidement établi, le calme à l'intérieur et la nécessité de s'occuper de quelque chose; tout cela, dis-je, secondant le talent de l'écrivain, donnait à son opuscule un intérêt tel que toute la société en fut occupée pendant près de deux ans. Plus de cent brochures furent écrites pour prendre la défense de la musique nationale; toutes trouvèrent des lecteurs. Les partisans des deux opinions, rangés en deux corps d'armée dans le parterre de l'Opéra, furent plus d'une fois près d'en venir aux mains; et comme rien ne se faisait alors sans chansons, les couplets satyriques ne manquèrent pas dans cette occasion.

Quelle différence avec ce qui se passe aujourd'hui! De si graves intérêts s'agitent; tant d'existences y sont compromises; de si grands événemens peuvent en naître, qu'il n'y a plus que de l'indifférence et de la distraction pour des questions d'arts, de science ou de littérature. A la vérité, la salle de l'Opéra s'emplit aux représentations de *Robert-le-Diable*, et le peuple dilettante prend encore son essort vers le théâtre Favart pour entendre Mme Malibran et Rubini; mais ce sont des distractions qu'on y cherche plutôt que des plaisirs dont on serait avide. Quel peut être le sort d'un écrit en faveur de la musique française en de telles circonstances? et qu'importe à une population si préoccupée que nos compositeurs conservent aux chants du pays leurs formes primitives, ou compromettent leur nationalité par des emprunts à la musique étrangère? La

musique française est en péril? Eh! vraiment, je le crois bien : car depuis six mois le seul endroit où l'on pouvait en entendre encore, l'Opéra-Comique a fermé trois fois, et personne ne s'en est inquiété. En vérité, j'ai bien peur que M. Gail n'adresse en ce moment la parole à des sourds.

Du milieu d'une multitude d'opinions de détail, dont le rapport au sujet principal n'est pas toujours sensible, se tire cette conséquence, après la lecture de la brochure de M. Gail, que la musique française a des qualités propres dont on ne pourrait la priver sans lui nuire, et que les ornemens étrangers dont on veut la parer ne l'embellissent pas autant qu'on pourrait le croire. *La comédie à arriette* ne lui paraît pas si méprisable que l'ont voulu faire quelques critiques de l'époque actuelle : et la convenance du couplet lui semble au moins aussi bien établie que celle du morceau d'ensemble. Il est sans doute permis au fils de l'auteur des *Deux Jaloux*, de *Mademoiselle de Launay* et de *la Sérénade*, d'avoir foi dans les formes de l'ancien opéra-comique et de la comédie à ariettes; mais les besoins ne sont pas les mêmes à toutes les époques; M. Gail l'avoue lui-même : il reste donc à examiner s'il y a quelques chance de succès aujourd'hui pour la musique française à rester dans le cercle étroit de ses anciennes combinaisons.

A cette demande, *comment le Français aime la musique*, M. Gail répond par cette citation, assez burlesque, comme il le dit : *le Français né malin créa le vaudeville*; ce qui veut dire que les Français sont plus chansonniers que musiciens. La conclusion qu'en tire l'auteur des *Réflexions sur le goût musical en France*, c'est qu'après de grands progrès, il nous reste encore quelque chose de cette pauvre origine musicale. A cela, je n'ai point d'objection à faire, car c'est une vérité que j'ai déplorée quelquefois. Mais je ne puis être d'accord avec M. Gail, lorsqu'à cette question : *que voulez-vous enfin dans la musique?* il répond : *de l'esprit!* De l'esprit! Eh! mon Dieu, que voulez qu'en fasse le musicien, à moins qu'il ne soit lui-même chansonnier? La musique est un art d'émotion, et rien n'émeut moins que l'esprit. Grétry, je le sais, fut un musicien spirituel; mais il fut surtout mélodiste, passionné dans *Richard*, dans *Aucassin* et *Nicolette*, naïf dans beaucoup d'autres ouvrages; comique lorsque les situations l'exigeaient, exact enfin à exprimer les sentimens dont les personnages devaient être agités, mais non diseur de bons mots en musique, quoiqu'il en ait eu la prétention dans sa vieillesse. Enfin, il faut bien le dire, si Grétry est tombé tout à coup devant le perfectionnement de l'éducation musicale des Français, c'est pour avoir voulu parfois forcer son talent à faire de l'esprit aux dépens de son art, et pour avoir affaibli les masses en faveur des détails; en un mot, pour s'être rapetissé à plaisir, au lieu de chercher à se grandir.

Ou je me trompe, ou le mot a manqué à M. Gail lorsqu'il a répondu à cette question : *que voulez-vous enfin dans la musique* (française)? Ce n'est point l'*esprit;* c'est *la vérité* qu'il a voulu dire; car c'est là surtout le besoin le plus impérieux des Français dans leurs spectacles; point de plaisir pour eux si leur raison n'est satisfaite; c'est ce qui les distingue des autres nations dont l'imagination parcourt un champ plus vaste. Ce caractère de raison, de convenance, donne à la musique française une physionomie particulière aussi remarquable, aussi prononcée dans son genre que celle de la musique allemande ou italienne. C'est ce caractère particulier qu'il faut conserver à la musique française, parce qu'il est un type d'originalité. En ce sens, je partage l'avis de M. Gail : mieux vaut cent fois cette originalité qu'une pâle copie de la musique italienne; copie toujours inexacte, parce que notre langue manque de flexibilité et ne se prête qu'avec peine aux rhythmes réguliers et à la vocalisation. Gardons-nous cependant de croire que les formes de cette musique ne puissent être agrandies sans que son caractère soit altéré, ni qu'il soit nécessaire que la chanson y prédomine. Sans doute, des spectateurs français éprouveront toujours peu de plaisir à voir suspendre le mouvement dramatique pour écouter de ces longs morceaux posés qui n'ont d'autre but que de délecter l'oreille; mais nous sommes déjà loin de ces opérettes composés de couplets, de romances, de rondeaux et de petits duos dont nos pères faisaient leurs délices. L'art tend à s'élever; le problème à résoudre est de suivre cette impulsion sans dénaturer le type national.

Je suis tenté d'adresser à M. Gail le reproche de n'avoir pas d'opinions bien arrêtées et de ne présenter que des idées détachées qui ne s'accordent pas toujours entre elles. Après avoir dit : « Le Français ira-t-il par « penchant aux Bouffes? Ecoutera-t-il un concert de « quatre heures, rattaché à une action presque noyée, « presque nulle? Je pense qu'il y trouvera un vide fati- « guant, car il faut que son esprit soit occupé, inté- « ressé; l'oreille seule ne fait pas arriver assez d'émo- « tions à son cœur. Il trouvera ridicules des situations « prolongées pour dérouler des morceaux intermi- « nables. » Il ajoute, deux pages plus loin : « Après une « situation, vous pouvez hardiment *musicailler* vingt « minutes devant certains spectateurs; cinq ou dix mi- « nutes *d'exploitation* seront assez pour nos oreilles et

« notre attention qui raisonne. » Dix minutes ! eh ! mais il n'y a pas de morceaux italiens qui durent davantage, à moins de changemens de mouvement et de situation, et ce sont précisément ces changemens que réclame M. Gail pour qu'un auditoire français puisse entendre avec plaisir *airs*, *duo*, *trio*, *finales*, *intermèdes*, *symphonies*, etc. : nous voici bien loin du vaudeville et de la chanson.

Pour raviver l'opéra-comique et la musique française dans l'esprit de leur origine, M. Gail voudrait qu'il y eût de bons acteurs comme autrefois. Il est certain que les pièces y gagneraient beaucoup ; quant à la musique, je ne sais quel serait son bénéfice à cela. MM. Dozainville, Rèziccourt, Juillet; Mmes Dugazon, Saint-Aubin et Gonthier jouaient la comédie à merveille, mais c'étaient de pauvres chanteurs et de tristes musiciens. Au reste, il nous sera plus facile d'apprendre aujourd'hui à bien chanter qu'à jouer la comédie passablement. Les modèles du chant existent encore; ceux de la comédie sont perdus à jamais. A défaut d'autres talens, M. Gail voudrait appeler Jenny Colon, Léontine Fay et Jenny Vertpré au secours de l'opéra-comique; la plaisanterie me paraît bonne, mais le public pourrait bien n'être pas du même avis. Ces dames sont bien placées dans le petit cadre où elles sont vues; transportez-les sur une scène plus grande, et vous serez étonnés de l'effet négatif qu'elles produiront. Et puis, ce sont des cantatrices pour rire, près desquelles Mme Casimir serait comme Mme Malibran auprès de Mlle Amigo. Conservons, à la bonne heure, la physionomie de la musique française; mais, par grace, ne faisons pas de l'opéra à la manière du Gymnase. M. Gail veut bien qu'il y ait dans nos opéras des duos, des trios, des finales ; eh ! quels finales, quels trios, quels duos veut-il que chantent ces dames, à moins que ce ne soient des choses de la force du *plus beau jour de la vie?*

Jeune encore, M. Gail a déjà des souvenirs de jeunesse : ces souvenirs l'ont trompé et lui ont fait prendre pour les besoins de l'époque ce qui n'est que l'effet d'un désir individuel. C'en est fait à jamais de l'ancien opéra français ; il n'y a plus moyen de lui rendre la vie, et le plaidoyer que M. Gail a écrit en sa faveur ne lui fera pas gagner sa cause. Ce n'est pas à dire que nous aurons à sa place la musique italienne ou l'allemande : non ; ce sera autre chose ; quelque chose ou la vérité dramatique respectée n'empêchera pas que les formes soient grandes et dignes de l'objet de l'art; quelque chose qui sera compris par une population dont l'éducation musicale va sans cesse s'améliorant, et qui réunira les suffrages des artistes et ceux des gens du monde. Des essais de quelques compositeurs français pour faire passer dans notre musique des qualités étrangères, restera seulement ce qui peut s'y allier, comme après avoir tenté d'imiter Pergolèse et Léo, Philidor et Monsigny sont arrivés à leur style individuel.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

OUVERTURE.

M. Laurent, ancien directeur privilégié de l'opéra italien, s'est chargé de l'entreprise de l'Opéra-Comique, et a ouvert son spectacle samedi dernier par une représentation du *Concert à la cour* et de *Zampa*. Il y a du courage à courir les risques d'une affaire qui a causé la ruine de plusieurs entrepreneurs; mais sans doute M. Laurent ne sera point abandonné par l'autorité, et l'on comprendra enfin la nécessité de protéger un spectacle qui est la seule ressource des compositeurs français. D'un autre côté il est vraisemblable que M. Laurent ne suivra pas les erremens qui lui ont été tracés par ses prédécesseurs; qu'il s'occupera du soin de renouveler en partie ses acteurs, et qu'il rajeunira son répertoire par de bonnes nouveautés ; car ce sont là des conditions d'existence pour l'Opéra-Comique.

Déjà Mlle Camoin a passé du théâtre des Nouveautés à celui de M. Laurent, et y a débuté dans le *Concert à la cour* et dans la *Dame Blanche*. Quoiqu'elle ait laissé désirer plus de justesse et de fini dans son chant, elle a fait preuve d'intelligence en apprenant dans un court espace de temps deux rôles difficiles. Nous lui conseillons toutefois de ne point abuser de cette facilité qui perd quelquefois l'avenir des artistes, et d'être plus exigeante avec elle-même sous le rapport de l'intonation et de la mise de voix.

Mme Martinet a continué ses débuts dans *Zampa*: cette dame est une fort bonne acquisition pour l'Opéra-Comique. Sa voix est belle; elle sait chanter, et tout porte à croire qu'elle sera actrice quand elle aura acquis plus d'habitude de la scène. Mme Clara, autre cantatrice distinguée qui s'est fait avantageusement connaître par la manière dont elle a chanté le rôle de Rosine au théâtre des Nouveautés, doit aussi, dit-on, passer à celui de l'Opéra-Comique. Mais des difficultés se sont élevées entre elle et M. Langlois, directeur du théâtre des Nouveautés, qui croit avoir le droit de maintenir son engagement, bien que son théâtre soit fermé depuis trois

semaines. On espère que ces discussions se termineront à l'amiable, et que Mme Clara pourra se faire entendre bientôt aux habitués de l'Opéra-Comique.

Il est question aussi d'un engagement de M. Stéphen au même théâtre : nous croyons que ce serait une très bonne acquisition. M. Stéphen possède une belle voix de basse; il sait chanter, il est bon musicien, et sans être grand, est d'un aspect agréable. On sait qu'il n'y a pas de basse chantante à l'Opéra-Comique : M. Stéphen pourrait combler ce vide.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par Mlle Mazel.

C'était une charmante soirée, soirée d'artistes où le talent, le goût et le sans-façon marchent de compagnie. Le plaisir, là, n'est pas imposé ; vous vous amusez selon votre fantaisie : vos jouissances sont bruyantes ou tranquilles, comme il vous convient. Rien est-il maussade comme les réunions *de bon ton* où l'amusement est une obligation? où bon gré malgré il vous faut faire bonne contenance, et prendre un plaisir bien grave et tout de convention! Pour moi, aucun supplice n'est l'égal de celui-là. Il me faut de la liberté poussée jusqu'à l'anarchie. Suis-je satisfait, j'applaudirai : suis-je d'humeur boudeuse, je me tairai et me tiendrai coi.

Si je n'avais pas été dans une bonne disposition d'esprit à la soirée de Mlle Mazel, il m'aurait été bien difficile de résister à la réunion des talens qui s'y étaient donnés rendez-vous. Quand on a à faire à des chanteurs comme MM. Ad. Nourrit, Levasseur et Mme Damoreau, ou à des instrumentistes tels que Mlle Mazel, MM. Tulou, Gallay, Labarre, le moyen, je vous prie, de rester froid? Il faut applaudir, votre esprit changera, fût-il noir comme une nuit de janvier.

MM. Levasseur et Nourrit ont lutté de talent. Il n'est aucun des auditeurs qui put croire que ces deux artistes étaient fatigués par vingt exécutions de la belle partition de *Robert-le-Diable*. Leur voix n'avait rien perdu de sa fraîcheur, de son éclat et de son charme. Mme Damoreau n'a pas été moins remarquable; dans un air et dans de jolis nocturnes composés par Mlle Pujet, elle a eu un succès *de fureur*.

M. Gallay, M. Tulou, M. Labarre, voici trois noms qui donnent l'idée de la perfection de trois instrumens. Chacun de ces artistes semble être né pour son instrument; je ne conçois pas la harpe sans M. Labarre, le cor sans M. Gallay, ou la flûte sans M. Tulou. Il me suffit de nommer de pareils artistes pour me faire comprendre de mes lecteurs. Mlle Mazel a droit à une mention spéciale. On rencontre rarement dans un talent de femme une si grande énergie unie à tant de grace et de légèreté. Les difficultés les plus grandes ne sont que jeux pour cette jeune artiste, pour qui un avenir de succès est ouvert. Que Mlle Mazel persévère, que des études sérieuses ne la rebutent pas; il y a toujours à faire même pour un talent acquis. Ses succès l'en récompenseront pleinement.

Il ne me reste qu'un regret, c'est la monotonie de mon article qui est tout louangeur.

— Mlle Mélas, cantatrice italienne qui arrive de Saint-Pétersbourg, a paru mardi dernier au théâtre Favart dans *Sémiramis*. Une émotion si vive l'agitait, et le public a montré si peu d'indulgence, qu'il nous serait difficile de porter un jugement sur le talent de cette dame : nous n'en parlerons qu'après l'avoir entendue une seconde fois. Toutefois, puisque nous venons de dire deux mots de cette représentation, nous ne devons pas passer sous silence la manière admirable dont Lablache a joué et chanté le rôle d'Assur. On peut affirmer que la grande scène du deuxième acte n'a été réellement jouée que par lui; son intelligence parfaite ne lui laisse négliger aucuns détails; toutes les parties de cette belle scène sont senties par lui avec une vigueur de sentiment extraordinaire et rendues de même.

Bien que toutes les parties du rôle d'*Arsace* n'aient pas été chantées avec un succès égal par Mme Raimbaux, cette dame a mérité de vifs applaudissemens dans quelques morceaux. Nous ne doutons pas qu'elle ne finisse par bien chanter tout l'ouvrage.

Mme Malibran a joué vendredi, pour la dernière fois, le rôle de *Desdemona*. Son absence du Théâtre-Italien y laissera un vide que l'administration espère combler par le succès présumé du *Pirate* de Bellini, dans lequel le talent de Rubini se montre, dit-on, à son plus haut point de perfection.

— Les amateurs de musique n'apprendront pas sans un vif plaisir que les soirées de quatuors et de quintettos de M. Baillot commenceront mardi prochain, 24 de ce mois, dans le local ordinaire, hôtel Fesch, rue Saint-Lazare, à huit heures du soir. On peut souscrire pour deux concerts chez les principaux marchands de musique.

— La personne de qui nous avons reçu une lettre relative à une composition dont nous avons parlé dans un de nos numéros précédens, lettre dont elle réclame l'insertion dans la *Revue musicale*, comprendra sans doute les motifs de convenance qui ne nous permettent pas de faire cette insertion. Nous lui aurions fait connaître directement ces motifs, si elle s'était nommée.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

Vme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 51.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le SAMEDI de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue du Helder, n° 13; M. SCHLESINGER, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

PARIS, SAMEDI 28 JANVIER 1832.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

LE DIRECTEUR DE LA REVUE MUSICALE

A SES ABONNÉS.

La *Revue musicale* vient de toucher à la sixième année de sa publication. Les efforts du directeur de ce journal ont porté leurs fruits, car chaque jour a vu s'accroître le nombre de ses abonnés et de ses correspondans. De constantes améliorations ont été apportées au plan premier; mais le directeur n'ignore pas qu'il a toujours à faire; qu'à des perfectionnemens il faut ajouter d'autres perfectionnemens. Améliorer sans cesse, tel doit être le but de toute entreprise, et tel a toujours été le sien.

A dater du prochain numéro de la *Revue musicale*, de nouvelles divisions seront créées, d'autres recevront de notables perfectionnemens; enfin le soin le plus scrupuleux sera donné à ce que toutes portent le même degré d'intérêt.

Par suite de nouveaux arrangemens, les nouvelles des théâtres de la province seront données avec exactitude. Le succès, quel qu'il soit, de chaque opéra dans les principales villes de France, sera proclamé dans la *Revue musicale*. Les débuts d'acteurs, les concerts, toutes les solennités musicales de quelque intérêt, seront enregistrés dans ses colonnes. La partie des *Nouvelles étrangères* va devenir aussi plus complète qu'elle ne l'a été jusqu'ici. La correspondance avec l'Allemagne et l'Angleterre aura le même degré d'intérêt et d'activité que celle avec l'Italie.

Considérant combien il importe aux abonnés des départemens de connaître toutes les publications musicales, quel que soit leur degré d'importance, l'éditeur de la *Revue musicale* a résolu de consacrer aux annonces un espace qu'aucune autre des divisions du journal ne pourra désormais envahir. Le *Bulletin d'annonces* contiendra CHAQUE SEMAINE l'annonce de TOUTE LA MUSIQUE à mesure qu'elle paraîtra. La musique publiée en Allemagne et en Angleterre sera aussi annoncée, mais à des époques moins rapprochées, attendu qu'un choix sera fait pour cela des ouvrages remarquables. L'analyse des œuvres de musique importantes sera donnée avec des passages notés au moyen des beaux caractères de M. E. Duverger.

Différentes circonstances ont forcé l'éditeur de la *Revue musicale* à mettre quelquefois un jour de retard dans la publication de cette feuille. Cet accident ne se renouvellera plus. C'est désormais *le samedi* que paraîtra la *Revue*. Enfin rien ne sera négligé pour accroître l'intérêt que les lecteurs de la *Revue musicale* ont remarqué depuis cinq ans dans les colonnes de ce journal.

Nouvelles de Paris.

SOIRÉES DE QUATUORS ET DE QUINTETTES DE M. BAILLOT.

A peine vingt ans se sont écoulés depuis l'époque où la musique instrumentale de chambre était cultivée en France avec amour et succès, et dans ce court espace de temps ce genre a presque disparu de chez nous. La vogue de la musique de théâtre lui a porté un coup funeste. Les soirées de M. Baillot et les matinées de MM. Bohrer charment encore un petit nombre d'amateurs choisis; mais la société, et par ce mot j'entends ici toutes les personnes

qui portent quelque intérêt à la musique, la société, dis-je, ne se doute pas des jouissances que peuvent procurer ces petits concerts. Ce mal, très considérable sous le rapport des progrès du goût, est moins grand en province qu'à Paris. Là, il se trouve encore des amateurs pleins de zèle et d'amour pur de l'art qui se réunissent périodiquement pour savourer le plaisir d'exécuter et d'entendre les admirables compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven, et les charmantes fantaisies de Boccherini; mais à Paris le violon et la basse ne sont plus cultivés que par les artistes : le chant et le piano ont tout envahi. C'est à cette cause, sans doute, qu'il faut attribuer la décadence de la musique instrumentale dans la ville où elle pourrait être rendue avec le plus de perfection possible. On ne s'inquiète guère des choses qu'on ne fait pas soi-même; on arrive insensiblement à l'indifférence, et l'on finit par les oublier tout-à-fait.

Si l'on savait ce qu'il y a de plaisir à recevoir dans une soirée comme celle que M. Baillot a donnée mardi dernier; si l'on connaissait la variété d'inspiration de cet artiste incomparable, il n'y aurait point à Paris de salle assez grande pour contenir la foule empressée des amateurs; mais on ne sait ce que c'est; on entend parler de ces soirées de quintettes et de quatuors, mais d'une manière vague et sans savoir de quoi il s'agit; il y a même des gens qui se persuadent de bonne foi que cela est ennuyeux; ils méprisent ce qu'ils ignorent, et se privent par préjugé d'un plaisir qui les transporterait s'ils apprenaient à le connaître. Je dis s'ils apprenaient, car tout s'apprend, même à jouir. Plaignons ces hommes incomplets qui resserrent eux-mêmes à plaisir le cercle de leurs sensations; qui ne veulent en éprouver que d'une certaine façon, et qui se formulent d'une manière toute uniforme. Ces pauvres gens ne connaissent qu'une faible portion de la musique : un jour viendra peut-être où ils seront plus heureux. La mode peut faire bien des choses que ne fait pas l'amour de l'art. Les concerts du Conservatoire ont appris à beaucoup de personnes qui ne s'en doutaient pas ce que c'est que la symphonie; peut-être M. Baillot leur apprendra-t-il enfin à connaître le quatuor.

Avec cette élégante simplicité qu'on lui connaît, ce grand artiste a joué d'abord un quintetto de Boccherini, puis sa prodigieuse variété d'inspirations s'est manifestée dans un quatuor en *mi* de Haydn, délicieuse composition, où l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer du génie de l'auteur ou de celui de son interprète. Ce quatuor a été suivi du quintetto en *ut* de Mozart. Le premier morceau de ce quintetto n'est pas un des meilleurs ouvrages du grand homme, mais tous les autres sont ravissans, et M. Baillot ne l'est pas moins que la musique qu'il joue.

La seconde partie, plus courte que la première, suivant l'habitude, était composée d'un quatuor de Boccherini, peu connu, mais rempli de choses charmantes, suivi d'une fantaisie remplie de difficultés très originales sur des motifs de *Guillaume-Tell*, composée et exécutée par M. Baillot.

J'ai déjà fait remarquer que parmi les motifs d'étonnement et d'admiration qu'on trouve dans ces suirées de M. Baillot, il en est un qui mérite surtout l'attention des artistes, c'est cette puissance nerveuse qui fait que son amour de l'art ne languit pas un seul instant pendant ces longues séances, et qu'il y puise sans cesse de nouvelles forces. L'enthousiasme est un état de fièvre; il est bien rare qu'il se soutienne ainsi sans relâche.

Fétis.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par MM. Stephen et Richelmi.

Quelqu'un de mes amis s'étonnait de la manie que j'ai, lorsque je parle d'un concert, de ne pas dire un mot sur la musique, m'inquiétant des artistes seulement. Comment, me disait-il avec humeur, est-ce donc chose de peu de valeur pour vous que l'œuvre du compositeur? l'exécution vous paraît-elle seule digne de votre critique? qui donc nous dira les progrès ou la décadence de la musique en France, si ce n'est la *Revue musicale?* Est-ce ainsi que vous prétendez justifier votre titre?

J'attendis, pour répondre à mon ami, que sa mauvaise humeur se fût écoulée. En vérité, il avait raison, et cependant, moi, je n'ai pas tort. Comment, je vous prie, parler de morceaux qui sont toujours les mêmes, puisque, à la disposition près, vous diriez d'avance le programme d'un concert : *l'Italiana in Algeri*, *Bianca e Faliero*, *Semiramide*, etc.; vous ne sortez pas de là. Parlons donc des artistes.

M. Stephen a fort bien chanté avec sa belle voix de basse.

Mlle Michel fait des progrès; sa voix acquiert plus de timbre et de mordant; mais il lui reste encore à travailler sa vocalisation. Pour Mlle Marinoni c'est toujours même facilité, même légèreté d'organe, mais d'un organe peu flatteur.

M. de Bériot a été à la hauteur de sa réputation. M. Osborne a été plus loin que la sienne; on a remarqué de grands progrès chez ce jeune pianiste. Le duo

pour piano et violon, exécuté par ces deux artistes, a fait grand plaisir.

M. Gallay, toujours même perfection.

Résumé : soirée passée fort agréablement.

— On vient de reprendre à l'Opéra-Comique *la Marquise de Brinvilliers*, dont les représentations avaient été interrompues par la fermeture de ce théâtre. Le succès de cet opéra, qui avait été toujours croissant, lui promet encore une carrière longue et productive. Les morceaux détachés sont annoncés dans notre numéro de ce jour; la partition sera bientôt publiée. Ce sera une chose curieuse que d'avoir réunis, comme dans un album, vingt morceaux de différens maîtres, et dont chacun a un caractère à lui.

— Nous sommes heureux de pouvoir témoigner à Mme Malibran toute notre admiration pour le talent qu'elle a déployé à la dernière représentation d'*Otello;* elle avait retrouvé tous ses moyens, dont l'altération était sensible depuis quelques mois; sa voix était pure. Hardiesse, génie, fécondité surprenante d'imagination, sûreté dans l'exécution, toutes les brillantes qualités auxquelles nous nous sommes plu si souvent à rendre hommage, nous les avons retrouvées cette fois, et elles nous ont ému au plus haut point; nous avons pleuré de ses larmes; sa mélancolie nous a fait penser amèrement; nous nous sommes surpris à éclater de joie à ses joies soudaines; toutes ses émotions ont été les nôtres; et quand le rideau est tombé entre elle et nous pour nous séparer, peut-être pour long-temps, cela a été pour nous une grande affliction.

— Le premier concert du Conservatoire, qui devait avoir lieu le 29 de ce mois, est remis au 5 février prochain.

— Nous avons eu quelquefois occasion de parler de la théorie des vibrations de M. le baron Blein, et des conséquences qu'il en a tirées pour la mélodie et l'harmonie. M. Blein a développé ses idées dans un ouvrage qu'il a déposé au secrétariat de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, pour qu'il fût soumis à l'examen d'une commission; mais, par des circonstances qui ne peuvent être détaillées ici, le rapport qui avait été demandé n'a point été fait. M. le baron Blein vient de se décider à publier cet ouvrage; il est maintenant sous presse. Nous en donnerons une analyse aussitôt après sa publication.

— On annonce la représentation prochaine à l'Opéra-Comique d'un drame nouveau de M. Alexandre Dumas, intitulé *Thérésa*. Des chœurs et quelques autres morceaux de musique seront ajoutés à cette pièce qui était destinée dans l'origine au théâtre de la Porte Saint-Martin, puis à celui des Nouveautés.

Sans vouloir rien préjuger sur l'effet de cette pièce à l'Opéra-Comique, nous proposerons à M. Laurent un doute sur le danger qu'il y aurait à changer le genre de ce spectacle, et à altérer le privilège qu'il exploite. Le mélange des genres, excellent en province, n'est point avantageux à Paris; c'est lui qui a toujours nui au théâtre des Nouveautés, malgré l'avantage de son emplacement. Le public de Paris aime à trouver dans chaque théâtre une spécialité quelconque. D'ailleurs n'y a-t-il point quelque danger vis-à-vis de l'autorité à altérer la nature du privilège qu'elle a concédé ? C'est une question que nous livrons aussi aux réflexions de M. Laurent.

— Un journal a annoncé que M. Meyerbeer a été chargé de composer la musique de *Thérésa;* nous savons positivement que c'est une erreur.

Nouvelles étrangères.

Le théâtre *alla Scala*, de Milan, n'est point heureux dans cette saison. Après la chute de *Norma*, opéra écrit expressément pour l'ouverture par Bellini, l'administration s'est adressée à Pacini pour avoir *il Corsaro*, qui avait réussi à Rome l'année dernière; mais cette pièce n'a pas été mieux accueillie à Milan que l'opéra de Bellini; les amateurs qui fréquentent le théâtre de *la Scala* n'auront que d'anciens ouvrages au répertoire pendant quelque temps, et jusqu'à ce que le nouvel opéra de Donizetti soit écrit et appris. On attribue le peu de succès du *Corsaro* à l'insuffisance des chanteurs. Le *soprano* était la Grisi, le *mezzo soprano*, Mme Schütz, le *contralto*, la Pantanelli, et le *basso*, Badiali. Immédiatement après cette malencontreuse représentation, Pacini est parti pour Venise, où il va mettre en scène son *Ultimo giorno di Pompei*, et écrire un opéra pour la saison actuelle.

Jusqu'ici Milan est la seule ville où l'on ait représenté un opéra nouveau depuis l'ouverture du carnaval. A Turin, on a donné la *Straniera*, qui a été bien accueillie, et qui doit une partie de son succès au talent de la Tosi. Cette cantatrice doit passer au Théâtre-Italien de Londres au mois d'avril prochain, où elle est engagée pour le reste de la saison moyennant 48,000 francs.

Le 2 janvier, l'ouverture du théâtre *Valle*, à Rome, a eu lieu par *la Gazza ladra*, opéra dans lequel Mlle Ungher a obtenu le plus brillant succès. L'administration de ce théâtre s'est trouvée tout à coup dans un embarras assez grand, n'ayant point de tenor pour remplacer Gentilli. Ce chanteur était arrivé à Rome dès le 26 décembre; mais, par des motifs qu'on n'explique pas, il fut obligé de quitter la ville peu de jours après.

A Padoue, la *Semiramis* a eu le succès le plus décidé, le 26 décembre, au théâtre *Novissimo*. Le rôle de la protagoniste était chanté par Mlle Corradi, celui d'*Arsace* par Mlle de Velo, et celui d'*Assur* par un jeune chanteur nommé Vincenzo Spontini. Tous ces artistes ont été rappelés plusieurs fois sur la scène et accueillis par de bruyans applaudissemens.

Duprez et sa femme sont à Trieste, où ils jouissent de la faveur du public. Ils chantent les rôles principaux d'*Olivo e Pasquale*, opéra ancien de Donizetti.

L'*Ajo nell' imbarazzo*, de Donizetti, a été représenté à Pavie, pour l'ouverture de la saison, le 26 décembre. Les principaux chanteurs sont Angelo Ranfagoa, et le basso cantante Gaetano Antoldi.

— Paganini a donné un concert à Leeds. Les billets d'entrée, fixés à une guinée, n'ont pas empêché que la salle fût pour ainsi dire *prise d'assaut* à midi, tandis que le concert ne devait avoir lieu qu'à huit heures du soir.

INSTRUMENT NOUVEAU.

AÉRÉPHONE DE DIETZ.

Les petits instrumens à vent et à clavier connus sous le nom de *physharmonica* et d'*eatharmonica* obtiennent depuis quelques années en Allemagne un succès presque populaire; mais la difficulté de les faire venir, et des frais considérables de transport ont été jusqu'ici les causes qui se sont opposées à ce qu'ils fussent aussi répandus en France que chez nos voisins d'outre-Rhin. M. Dietz, l'un des facteurs de pianos de Paris les plus en renom, frappé de ces considérations, a conçu l'idée de construire des instrumens sur le même principe, et il a fait l'*aérephone*, dont le son, qui imite merveilleusement celui du hautbois et du cor anglais, se modifie au moyen de la pression plus ou moins forte de la pédale, et acquiert ainsi une délicatesse d'expression que n'ont pas les instrumens allemands; ajoutez à cela qu'une forme très élégante fait de l'*aérephone* un joli meuble de salon.

M. Panseron joue sur l'*aérephone* la partie destinée au hautbois dans ses jolies romances, et l'effet qu'il en tire tient vraiment du prodige.

M. Dietz construit des *aérephone* à trois et à quatre octaves. Le prix des premiers est de 450 francs, et celui des seconds de 550 francs.

On trouve des *aérephone* chez M. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 23, et à l'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13, où l'on peut s'adresser pour toute demande de renseignemens sur ces instrumens.

SOUSCRIPTION.

Solfèges contenant des leçons sur toutes les clefs, et à changement de clefs, avec accompagnement de basse chiffrée; composés pour l'usage des classes du Conservatoire, par *L. Cherubini*.

Cet ouvrage, qui paraîtra dans le courant du premier semestre de 1832, contiendra 150 pages de musique, et sera marqué 24 francs. Les personnes qui souscriront d'avance ne paieront que 10 francs net en retirant l'exemplaire.

On souscrit à Paris, chez l'auteur, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 11; au Conservatoire de musique; à l'Agence générale de la musique, rue du Helder, n° 13; chez E. Troupenas, éditeur de musique, rue Saint-Marc, n° 23, et chez tous les marchands de musique de la France et de l'étranger.

Ces solfèges, basés sur une division des voix rationnelles et conformes aux principes des écoles d'Italie, offriront beaucoup d'intérêt aux professeurs, et ne peuvent manquer d'obtenir un grand succès.

Bulletin d'Annonces.

Publications nouvelles pour le piano. Chez H. Lemoine, rue de l'Echelle, n° 9.

Ch. Chaulieu. Nouvelle galopade. — 5 fr.
— Op. 120. Le ballet, divertissement. — 5 fr.
— Op. 127. Thème de Bishop, varié. — 5 fr.
— Contredanses variées. Les Thernoises. — 7 fr. 50 c.
— — Quadrille militaire. — 5 fr.
— — Quadrille du voyageur. — 5 fr.
— — Les Françaises. — 5 fr.
— C. D. à 4 mains. Les Thernoises. — 5 fr.
— — Quadrille militaire. — 5 fr.

Morceaux détachés de *la Marquise de Brinvilliers*, paroles de MM. Scribe et Castil-Blaze. Au magasin de Pacini, boulevard Italien, n. 11.

N° 1. Romance de Chérubini, chantée par Mme Boulanger. 2 fr.
2. Couplets de Boieldieu, chantés par Mme Boulanger. 2 fr.
3. Récit et air de Paër, chanté par Mlle Prévost. 4 fr. 50 c.
4. Duo de Batton, chanté par Mlle Prévost et M. Moreau-Sainti. 6 fr.
5. Rondeau de Blangini, chanté par M. Moreau-Sainti. 4 fr. 50 c.
6. Duo de Blangini, chanté par Mme Pradher et M. Moreau-Sainti. 5 fr.
7. Duo de Carafa, chanté par Mme Pradher et M. Boulard. 4 fr. 50 c.
8. Couplets de Berton, chantés par M. Féréol. 2 fr.
9. Duo d'Auber, chanté par Mlle Prévost et M. Féréol. 5 fr.

Quadrille pour piano, suivi d'une valse. 4 fr. 50 c.
Partition. 120 fr.
Parties d'orchestre. 150 fr.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 070 4